

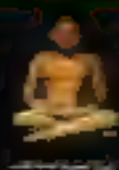
صناعة التشويق

في حرفة الكتابة للفيلم



مع السيناريو التطبيقي
عازف الكرياج

تأليف
دكتور مدكور ثابت



صناعة النشوي
في حرفة الكتابة للفيصل



المشاركون

جمعية الرعاية الشاملة للمركبة

وزارة الثقافة

وزارة الإحصاء

وزارة التربية والتعليم

وزارة الصحة العامة

وزارة الشؤون

المشرف العام

د. ناصر الأنصاري

نصير الدلاف

د. مديحة مكي

الإشراف الطاهر

محمود عبد المجيد

الإشراف الفني

علي أبو الخير

مأجدة عبد العليم

صبري عبد الواحد

التصميم

الهيئة المصرية العامة للكتاب

صناعة النشويق في حرفة الكتابة للفيلم

تأليف
دكتور مدكور ثابت

مع السيناريو والتطبيق
عازف الكرايم



صناعة التشويق في حرفية الكتابة للفيلم

لوحدة الفنان: عادل المصري

كمضادة جديدة لكتابة الأسود قدمنا على خلاف كل كتاب لوحة تشكيلية لفنان مصري محاضر من مختلف المدارس والأجيال وهذه اللوحات لا تعبر بالضرورة عن موضوع الكتاب،
وتتقدم مكتسبة الأسرة بالشكر لقطاع الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة وسنحت الفن المصري الحديث على هذا التملز.

ثابت، مكيور.

صناعة التشويق في حرفية الكتابة للفيلم /
مكيور ثابت، - القاهرة: الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ٢٠٠٧.

١٧٢ ص : ٢١ سم.

لدمك ٢ - ٨٠٩ - ١١٩ - ٩٧٣.

١- الأفلام السينمائية.

٢- الأفلام السينمائية

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٠٧ / ١٦٥٣٦

ISBN 977- 419-809- 3

ديوى ٧٩١، ١٣٥٢

توطئة

تعتبر القراءة منذ فجر التاريخ أول وأهم أدوات المعرفة، وعنصرًا لا غنى عنه من عناصر بناء الحضارة، فمنذ نقش حكيم مصري قديم وصية لابنه على ورق البردي: «يا بني ضع قلبك وراء كتبك، واحببها كما تحب أمك. فليس هناك شيء تعلو منزلته على الكتب»، ومنذ أطلق د. طه حسين مقولته: «إن القراءة حق لكل إنسان، بل واجب محتوم على كل إنسان يريد أن يحيى حياة صالحة»، ومنذ كتب العقاد جملته الأسيرة: «إنما أهوى القراءة؛ لأن عندي حياة واحدة في هذه الدنيا، وحياة واحدة لا تكفيني»، ومنذ قررت السيدة الفاضلة سوزان مبارك تحويل الحلم إلى واقع مؤكد منذ ستة عشر عامًا: «إن الحق في المعرفة يتصدر أولويات العمل، ولا يقل عن الحقوق الصحية والاجتماعية»، ومسيره القراءة للجميع تلمضي بخطوات ثابتة وواسعة لتحقيق أهدافها فيلتف القراء حول أضخم مشروع نشر في الوطن العربي، ويطالبون خلال السنوات السابقة باستمراره طوال العام، وما هو المشروع يقرر الاستمرار طوال العام بعد انتهاء فترة العطلة الصيفية ليتحقق شعاره بالفعل.. القراءة للحياة.

لقد استطاعت مكتبة الأسرة خلال مسيرتها تمكين الشباب والمواطن من الاطلاع على الأعمال الأدبية والإبداعية والدينية والفكرية، التي شكلت وجدانه وحضارته، وعملت على إشاعة الأفكار التويرية الحقيقية، التي عكست جهود

التطوير للشعب المصري في العصر الحديث، وحرصت على تقديم أحدث الإنجازات العلمية بنشر أحدث مؤلفات العلماء التي تواكب التطور العلمي والتكنولوجي في العالم، وأقامت جسراً مع الحضارات الأخرى من خلال إعادة طبع كلاسيكيات ودرر العالم المترجمة، التي تعرض إنجازات الشعوب الأخرى في المجالات الأدبية والفكرية والعلمية، وعملت على تأكيد الهوية القومية من خلال نشر التراث المستعير العربي والإسلامي، الذي مثل نقطة انطلاق مضيئة في مسيرة الإنسانية.

لقد أعادت مكتبة الأسرة للكتاب أهميته ومكانته كمصدر مهم وخالد من مصادر المعرفة، وأحدثت هبر عطائها المتميز وبناؤها الدوب الحقيقي صهوة ثقافية بالمجتمع المصري تؤكد المؤشرات العامة والأرقام، التي يتم رصدها وتحليلها منذ بداية المشروع، فالأرقام تسجل ارتفاعاً ملحوظاً في نصيب المواطن المصري من القراءة، وإصدار ملايين النسخ من الكتب ونفاذها الفوري من الأسواق، وازدياد عناوين المطروحة عاماً بعد عام.

لقد بلغت عناوين مكتبة الأسرة أكثر من ثلاثة آلاف وخمسمائة عنوان فيما يربو عن واحد وأربعين مليون نسخة، كنتاج فكري وإبداعي لعدد من الكتاب والمترجمين والرسامين يزيد عن ألفي مبدع ومفكر.

وما زالت مكتبة الأسرة التي أصبح لها في كل بيت ركن مميز تواصل تقديم إصداراتها للعام الرابع عشر على التوالي، كرافد رئيسي من روافد القراءة للجميع، وصرح شامخ في المكتبة العربية، يفتح نوافذ جديدة كل يوم على آفاق تنشر الخير والمعرفة والجمال والعق والسلام.

مكتبة الأسرة

تقديم

بقدر ما تعد فنون السينما إحدى وسائل المتعة والترفيه فهي أيضاً أداة مهمة لتشكيل الوعي وتوجيه الرأي العام، كما أنها قد تحولت منذ عقود مضت من أداة للتعبير لتصبح واحدة من الصناعات المهمة ذات المردود الاقتصادي والتموي، فضلاً عن دورها الثقافي/ التوعوي والمجتمعي والسياسي، ومن ثم لزايد الاهتمام بتلك الصناعة، وشهدت العديد من التطورات على المستويين التقني والتكنولوجي، لا سيما في ظل ثورة الاتصالات والمعلومات وغيرها من المتغيرات العالمية السريعة والمتلاحقة التي طالت كل شيء .

وهي هذا السياق يأتي كتاب للدكتور/ مذكور ثابت رئيس أكاديمية الفنون وأحد أعلام الإخراج والنقد السينمائي «صناعة التشويق في حرفة الكتابة للسينما».

يقع الكتاب في قسمين أحدهما نظري والآخر تطبيقي، ويضمهما إطار واحد هو بمثابة علاقة «تعليم وتعلم»، ينصب القمم الأول على تعليم حرفة تصنيع المؤثرات الدرامية في فن كتابة السيناريو، حيث يتناول المرحى الدرامى باعتباره «لعبة» من حيث المشاهدة والتلقى وكيفية إجراء تلك اللعبة بحيث تدفع الجمهور لمشاهدة المرحى عدة مرات رغم علمه «الحدوتة» مسبقاً، لافتاً إلى ضرورة التفرفة وعدم الخلط بين الحادثة الروائية والحدث الدرامى لتحقيق التأثير الدرامى، الذى يمثلزم بنوره حرفية ومهارة فى صياغة الإعداد مع عدم إغفال الجانب الفنى (الدرامى) على حساب الوقائع أو الحوادث، ومشيراً فى ذات الوقت إلى أهمية التعاون فيما بينهما حيث تعد «الحدوتة» هى الإطار، الذى

ندرك عن طريقه "الحدث الدرامي" وهي مادته هي أن. فضلاً عن تناوله العديد من التأثيرات الدرامية الأخرى، التي تقضى بالمشاهد إلى نوع من المشاركة أو الممارسة الوجدانية والانفعالية والذهنية عبر ترقب الحدث وهو ما يجعله أكثر استمتاعاً بالمرض. ومن ثم يمكن القول إن المحك الذي يجب التوقف عنده بحق هو عملية التلقى في ذاتها باعتبارها المستهدف أولاً وأخيراً، وهو ما حدا به "سانتسانا جورجي" إلى القول: "إن طريقة المعالجة لا الموضوع هي لب التراجيديا" وإن اتطوى هذا القول على شيء من المبالغة، إلا أن إبداع الفيلم السينمائي يغدو من حيث معالجته الفنية تعاملًا مع لعبة فن التلقى الجماهيري ذاته تحتاج إلى قدر كبير من دقة الحس والتنظيم الشكلي خلال العملية الإبداعية ذاتها، ويمكن طرح العلاقة بين الفن واللعب في هذا السياق عبر جدلية "الارتباط/ التفارق" وليس التطابق.

وهكذا يذهب د. مذكور ثابت إلى ضرورة توافر نوع من التقنيين اللازم لممارسة الإبداع الفني خاصة في ميدان "صناعة الدراما" مؤكداً على أن الإثبات التطبيقي. تدليلاً. أقوى من كل الاجتهادات والتفسيرات اللازمة لإثبات تلك الإمكانية الحرفية عند ممارسة الإبداع الدرامي. بل إثبات حتميتها التقنية بتطبيقاتها، وهو ما فعله في القسم الثاني من الكتاب عبر تقديمه نموذجاً توضيحياً في كيفية صناعة المؤثرات الدرامية من خلال سيناريو وحوار لفيلم "عازف الكرياج" الذي استوحى قصته السينمائية عن قصة قصيرة بعنوان "ميناً" للكاتب جميل عطية. ويتطوى هذا النموذج على تجربة عملية للتدريب الذهني على تلك الحرفية (عبر عنصرى المفاجأة الدرامية والمفارقة الدرامية، فضلاً عن العنصر الأكثر شمولية في التأثير الدرامي وهو عنصر "التشويق" الذي يشتمل على مجمل ألعاب التأثير الدرامي، والطرائق التي يتم بها عرض الموقف الروائي على المتفرج دون إغفال لمدى إمكانية ممارسة التقنيين عبر العملية الإبداعية للفيلم السينمائي).

فالإبداع. كما يقول المؤلف. لا يتوقف عند مجرد التقنيين رغم حتميته وضرورته، بل إن التجديد التجريبي لا بد أن يعنى كسرًا لتقنيين سابق بإبداع جديد، وهو ما يعد في نفس الوقت إبداعاً لتقنيين جديد يتسم بذاتية الفنان المبدع.

ونظراً لأهمية هذا الكتاب للمتخصصين والمهتمين بفن كتابة السيناريو والكتابة للسينما بوجه عام فقد حرصت "مكتبة الأسرة" على تقديمه لقراءها هذا العام في طبعته الأولى.

لم تغيبني رئاستي
لأكاديمية الفنون
عن واجب المعلم

مقدمة بقلم
د. ملكور ثابت

لم تغيبني رئاستي لأكاديمية الفنون عن واجب العلم

بقلم: د. ملكور ثابت

واجهني

زميل صديق وهو يبدى حماسه للفكرة في سلسلة المشروع الذي بداته خلال فترة رئاستي لأكاديمية الفنون، والذي حمل عنوان: "دراسات ومراجع"، إذ تسأل الصديق في حميمية: هل هناك ما يمنع رئيس الأكاديمية أن يطبق على نفسه الواجب الذي أصبح مطلوباً من كل "استاذ" فيما يتعلق بإصدار الكتب التي تتضمن مناهج المواد التي يتولى تدريسها في تخصصه... ولأن هذه مهمة السلسلة الجديدة، لذا أعترف أن المواجهة الحميمة من الزميل قد سهّلت على ضرورة ألا يجبرفتي زحام الإدارة بعيداً عن عملي الأساسي (استاذ بقسمي الإخراج والسيناريو في المعهد العالي للسينما بأكاديمية الفنون) ومن هنا عكفت على إعداد هذا الكتاب في حرفة كتابة السيناريو، الذي صحتته مواد أقوم بتدريسها فعلاً، بحيث تشتمل على النماذج التطبيقية المختلفة، وفي أكثر من طبعة، وبهذا يكون عملي كاستاذ لم يقب عن ذهني، ليتكامل ضمن النظرة الملموحة لانطلاقة التحديث التي رحنا نحققها في الأكاديمية. استثماراً للإنجازات والجهود الطويلة التي بذلها قبلنا د. فوري فهمي في الأكاديمية

وكنا قد بدأنا مهامنا الجديدة في إصدارات الأكاديمية، بشر كتاب الشاعر محمود نعيم الميمون بـ"هجرة العداثة العربية"، كأول إصدار لسلسلة الرسائل، وقد صمناه - لأول مرة - تفاصيل وقائع المناقشة، بل هي المنازلة المصاحبة،

ليتحقق مبدؤنا بالأ نبقى شيئاً في "العملة"، بل لا يد من الخروج كليةً إلى "المور" وهي استهلال مقدمتي لهذا الكتاب الأول كتبت أن هي عملاً بالجامعات والأكاديميات، وغير مختلف المعاهد والكليات، تبدأ المشكلة المؤلة لبعضها، يكون لصمة "أكاديمي" هي داتها "مهنتا"، وبأن هي أدائها الوظيفي ثمة فجوة هائلة، يحورها - بجدارة - عدم الاشتباك الفاعل مع بيئات المجتمع والعالم، ويحفها عدم الاشتباك الحيوي مع أصوات المجتمع وفرائحه، وهي قمتها السعبة بكل فئاتها وتوجهاتها كما تتجسد المحوة اتصاعاً كلما انعدم هذا الاشتباك مع ثقافة المجتمع وهمومه وأمانيه، حتى فيما لم يكن المجتمع يعرف أنها أمانيه، حيث من المقصر أن يكون البيان الوظيفي لعملاً قرون استعمار، متحركة، وفاعلة، وحيوية، فالمؤكد أنه بدون كل مناحي هذا الاشتباك لا بد أن يخبر الوهج والطموح، ويثور أي مسمى حيوي مبدع، فيتطع الإحباط في كل جيبات حياتنا، يكرسه لتنامي المتاعلم لظاهرة الجامعيين والأكاديميين المتمرسين في قوقعة الموظف البليد، وعلى استعفاء لا نستعملها هذا التعبير الشعبي الصارم أكل العيش. لقسوته إذا ما تصدر الأولويات في حالتنا، مع أنه اللازم والطبيعي في بقية أمور الحياة والمجتمع.

وإذا ما كانت هذه فاعتنا، فلا يمكن الرعم أنها تشملنا كلها لأن ذلك الكل يجمع في الوقت نفسه أولئك المستمرئين للتمدد في عائلهم الوظيفي المتكلس، جنباً إلى جنب مع مطلق الوهج الذي هو الأصل والجوهر في العمل الأكاديمي، وإن كان بعض هؤلاء الأخيرين سرعان ما يسقطون في هوة الفجوة، عندما تمرهم فاعلية الاشتباك الحيوي.

ذلك كله من شأنه أن يصنع موضوع "الأكاديمية" ذاته تحت طائلة الاستشكال، خاصة عندما يأتي الموقف الأكاديمي مقروناً بالجمود ثارة، وبلاستبدادية تارة أخرى، بما من شأنه أن يفود إلى كافة الاتهامات المستندة للأكاديمية، حيث تعدو الإشكالية الحقيقية بارزة فيما يحمله الموضوع الأكاديمي هي الصن والمكر من تناقص أكيد بين احتمالات للتجميد والتجمد - وهي دائماً مجرد احتمالات، ولكنها مع الأسف - تظل قائمة ومتريصة في أحيان كثيرة عبر تاريخ الزمن - وبين إمكانيات للتجديد والتجدد - هي الأصل في المنهج عند التمكن من جوهر

حقيقتي- فالمؤكد أن الأكاديمية سوف تمدو جامدة - إن أجلا أو عاجلا باعتبارها مواصفات ضيقة مقيدة، في مواجعة التطور الذي ينعكس دائما - بالضرورة- عبر تجدد هي الفكر والعن، ومن ثم فالمواصفات الضيقة الصلبة التي تكون الأكاديمية قد دأبت على تعليمها، لا بد أن تصبح متحللة عن هذا، لجديد، وحتى عندما يمرض هذا الجديد مواضعاته الضيقة، فإنه سرعان ما يتحول كذلك - إن أجلا أو عاجلا، بحكم التطور- إلى أكاديمية جامدة توجّه بالحديد، وهكذا يمرض قانون التطور نفسه، فإذا ما تحولت الأكاديمية إلى جبهة قتال ضد الجديد، أصبحت معقلا لتتجمد ما دأبت لم تؤمن بالقانون الذي يساعدها على إفساح الطريق دائما لاحتمة الجديد ومواضعاته الجديدة التي ستتحوّل يوما إلى أكاديمية جامدة ولا شك.

هنا لا أخفي أنني كنت مهتما أصلا بالحومن في هذه الإشكالية، حتى قبل أن أتوقع مسئوليتي عن مؤسسة - هي الأكبر- تحمل المسمى الإشكالي ذاته (أكاديمية) - وأعني بذلك رئاستي لأكاديمية الفنون بمصر - بل إن لي مبحثا في ذلك (ينظر كتاب: النظرية والابداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي لكاتب هذه السطور، من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٢) انتهت فيه إلى صيغة " الأكاديمية التجريبية " أو-كذلك- "التجريبية الأكاديمية"، التي تستهدف الجوهر الإيجابي للأكاديمية، أي انطلاقها المتجدد أبدا، حتى إن الوقائع المحركة لذلك أصبحت مثارا لتفاعل معها...

وكانت يوم أن كلمني وزير الثقافة العمان فاروق حمسي برئاسة أكاديمية الفنون (يوم ٢٠٠٤/٨/٨)، قد خرجت من لقائي به ونصب عيني ثمة مسارين رئيسيين، هما، تحديث المناهج التعليمية للفن في الأكاديمية، والاشتباك مع المجتمع ثقافة وإبداعا.

وبينما ظل يمتلئ من ذهني ما دار في لقائي مع الوزير، رأيت أن نبدا بقرار يصح به توصيات لجان المناقشة بطبع الرسائل موصغ النصيد، فتأخذ هذه لرسائل موقعها في سياسة إصدارات الأكاديمية.

وهي الحقيقة .. كانت تدور في ذهني أيضاً عند إصدار هذا القرار، صورة "الشبح" الذي أصبحت عليه توصيات الطبع في ليالي إجازة الرسائل بالجامعات، والتي لم تعد تأتي إلا على سبيل النسيان الاحتمالي، دون أن تطبع أية رسالة منها، حتى صارت عرقاً ميتاً، سواء بصيب ما آلت إليه طبيعة العائب من هذه الرسائل، أو بصيب التعاضى الذي يقابل به الجهد منها أما من ناحيتنا - نحن المحملين "بفقد" الاتهام بالأكاديمية - فقد أعلننا القرار بطبع الرسائل لتكون بمثابة منصة لتتفاعل المعرفى مع المجتمع، بحيث يُنادى ضخ الجهد العلمى المسجز داخل الأكاديمية، ووضعه ضمن سياق حركة الفكر المصرى والعربى، وفى مرمى هذه الحيوية المنشودة، يأتى كذلك العرف الذى نُسبته ضمن المعنى الجديد على الأكاديمية، بأن تدبّل الرسالة المطبوعة بنص وقائع مناقشة الرسالة ومسحوتها بالتفصيل لتكون متاحة بالانشر، وبما يحقق فرصة فعلية للاشتباك، استهدافاً للتفاعل الذى سفيه. واعتبرت ذلك نهجاً ومساراً جديدين بالأكاديمية، ليكون محتوى الإصدار المنشور قابلاً للرفض أو للتبني، وللحذف أو للإضافة، وللمديح أو للهجوم، عبر النقد والحوار والجدال والتحليل، إلى آخر صور التفاعل الحى، التى بدورها لا يكون إلا ذلك "الشبح" . وهو المساوى - عديداً - لفقدان الحياة .. أو ما يسمونه الموت السريرى.

وفى اتجاه الهدف بممه جاءت فكرتنا بإصدار سلسلة "دفاتر الأكاديمية" التى سيتمحمل المؤلف فى كل عدد منها مسئولية الطرح الذى يقدمه على سبيل الإسهام المباشر فى حركة الفكر والثقافة العربية، سواء بما يثيره من قضايا، أو بما يقدمه من أداء معرفى يراء لازماً للآخرين، ضمن كل ما انطلقت به سياسة إصداراتنا فى مسارى التحديث والاشتباك، بعد مرحلة من الجهد المتواصل لترجمة الثقافة الحديثة، قائداً بالقدرة وتخطيط واع رئيس الأكاديمية الأسبق د. فوزى فهمى، وهى التى شرعت على إثرها فى الدعوة إلى نهج جديد بالأكاديمية الفنون، يمثل الإنسار، ويتبنى نشر المؤتمرات العربية لأعضاء الأكاديمية، حتى «نطابقنا نتبع سلسلة الرسائل بسلسلة "قراءات ومراجع" التى يتم خلالها توهير كتب الأساتذة لأول مرة فى تدريس المواد التى تقررها مناهج التحديث الجديدة، ثم بدأنا مشروعاً لإطلاق الرؤى الدانية لأعضاء الأكاديمية، يستهدف الاشتباك مع الراى العام الثقافى للمجتمع، عبر سلسلة "دفاتر الأكاديمية" التى سيكون كل

إصدار منها حاملاً - بدءاً من عوانه المحي الشخصى مؤلفه (مثل نظريتي تجريتي، رؤيتي، مدحلي... إلخ).

وهي نفس الاتجاه، حططنا وأنجربا البدايات لمجموعة أخرى من السلاسل، منها ما يحقق مشروعنا مع " التراث" وعلى رأس قائمته يأتي لأول مرة تحقيق المخطوطات التراثية أو دراستها مما يتعلق بمجالات التخصص في أكاديمية الصون، إضافة إلى سلسلة "نصوص" المعينة بالكشف عن نصوص السيمياء والمسرح والموسيقى وأي من الصون، خاصة ما يخدم منها أهداف إعادة التاريخ والبحث وهو الهدف نفسه الذي هي صوته ربما يستكمل مشروعنا الطموح "ملفات العهنة" ضمن خطة أشمل لإعادة التاريخ في الصون خلال "ملفات الصون" التي سيكون من بينها "ملفات المسرح" و "ملفات الموسيقى" و "ملفات الثباتية"، إلخ، وتكون كل ذلك سداً مرجعياً للسلسلة الصعبة "موسوعات الأكاديمية"...

كذلك دشناً ضمن هذه السياسة للإصدارات- سلسلة " المكتبة التأسيسية للمعهد العالي لفنون الطفل"، حيث ما زال العمل الإنشائي يجري في المباني الصاعدة اللازمة لمشروع المعهد، ولأن المسكرة في هذا المشروع، هي فكرة رائدة، لذا يتوجب العمل لتأسيس النهج لها منذ الآن، دون انتظار لالانتهاء من إنجاز بنيته التحتية، إذ كان د. فوزي فهمي، في مرحلة الحلم بالمشروع، قد بدأ خطوة عملية إيجابية مبكرة، مع بداية التصميمات من القرن الماضي، تمثلت في تشكيل لجان اقتراح مباحث التدريس لمختلف الأقسام والتخصصات وقد شرفني حينذاك بأن أتولى مهمة المقرر لهذه اللجان، وقد توالى السنوات في اشغال كل أجهزة الأكاديمية واعمال كل قياداتها الإدارية والمالية، هي العمل على متابعة المشروع الضخم لإنشاءات مهاني الأكاديمية (١٩ هدانا)، والتي مثلت الحلم الأكبر في مشروع د. فوزي فهمي، لكن دون أن تصل مداها حتى الآن، لذا رأيت أننا الآن يجب ألا ننتظر، بل يجب أن مبادر أولاً بتأسيس كل مستلزمات الإنتاج العملي التي نملك إنجازها باعتبارها إمكانية بشرية، فتؤلف الكتب اللازمة لمباحث التدريس، وجمع الطاقات البشرية المتخصصة في هذا المجال، إلخ حتى يبال تحقيق ذلك الوقت اللازم له، بما هي ذلك تجميع المواد المرجعية، وطباعة نماذج

المشروعات الإبداعية لمختلف التخصصات، والتي ستجسد المطلق الحقيقي لممارسة العملية التعليمية على أساس منهجي، حتى لا نفاجا عندما نهي البيان الحرمان، وتُستورد الماكينات والمعدات، أنا سيبدأ حينئذ التأسيس من الصفر. لذا، فقد بدأنا بالعمل مشروعا "المكتبة التأسيسية للمعهد العالي لعلوم الطفل" نيقدم إصداراته واحداً تلو الآخر، مع الدعوة إلى كل إسهام تأسيسي.

واندفعنا الخطة بلا هوادة في كل هذه المراحل الجديدة، وببها كما ذكرنا سلسلة "دراسات ومراجع" لنكون مهمتها توفير الكتب المؤلفة من أساتذة مواد النصوص بمختلف معاهد الأكاديمية، بحيث يتضمن كل منها منهج تدريسي إحدى المواد المقررة على طلبة الأكاديمية، ومن ثم كان قد أتى كتابي هذا ليدمج في تحقيق الهدف من السلسلة. ولكن لا أنسى دورى بوصفى معلماً، بينما كانت تستغرقني أيامها إدارة المطبعة الطموحة التي ظلنا نعيشها جميعاً في الأكاديمية.

و. مذكرات

تمهيد

تمهيد

يضم هذا الكتاب قسمين:

الأول نظري يتصب على تعليم حرفية : تصنيع المؤثرات الدرامية في كتابة السيناريو (المفاجأة الدرامية - المفارقة الدرامية - التشويق الدرامي - الانقلاب الدرامي).

والثاني تطبيقي، عبارة عن نص سيناريو وحوار لفيلم سينمائي بعنوان "هاذف الكرياج" الذي كتبه المؤلف (د. منكور ثابت) وقصته السينمائية من تأليفه، إلا أنها مستوحاة من قصة قصيرة بقلم الأديب الكبير جميل عطية إبراهيم تحمل اسم "مين"، أما إطار الملاقة بين حراى الكتاب فهو "تعليم وتعلم" جانب حرفى مهم فى كتابة السيناريو، بحيث يأتى الجزء الأول شارحاً موصفاً وبالأمثلة التطبيقية كلما لزم الأمر، فى حين يأتى الجزء الثانى ملقياً بمتعة "التعلم" على القارئ وحده، بحيث يستخلص ذات دروس القسم الأول فى أثناء قراءته لنص السيناريو التطبيقي، وهو الذى سيبدأ بالتطبيق على كل موقف، وهو الذى سيستمع مع نفسه، فى تحويل موقف "المفاجأة" الدرامية إلى "مفارقة درامية" مثلاً باستخدم ما تعلمه نظرياً فى قدرته على "التلاعب" الحرفى فى مادة الأحداث التى تتضمنها قصة السيناريو، حيث راعى المؤلف اختيار هذا النص تحديداً للتوازر هذه الإمكانية التعليمية فيه، خاصة بسبب تكثيف المؤثرات الدرامية فيه وتلاحقها، وإعرانها للقارئ بالمشاركة التطبيقية بذهنه فى تحويل أى منها من نوع من التأثير الدرامى إلى آخر، بحيث يجمع هذا القارئ بين المتعلمين : متعة القراءة لنص سردي مثل استمتاعه بأية قراءة أدبية، ومتعة التعلم الحرفى، الذى يكشف عن سهولته فى "التصنيع"، لكن لمن لديه الرغبة والميل الشديد إلى ذلك.

هذا إلا أن المالبية من ناحية أخرى - سوف يفاجئها - للوهلة الأولى - أن تصدر كتاب فى الإبداع كلمة "صناعة"، التى تشير بدورها إلى "تصنيع"، إلا أننا نقرر أن من تصدحه الكلمة هو محق وفقاً للشائع عن ممارسة العملية الإبداعية، والتى تبدو غالباً كأنها إملاات، ووحى، مع القصص فى فهم "الموهبة" باعتبارها كل شئ، دون الإشارة إلى "تعلم"، وهو ما يبنى عن النص، - أى فى - جانبه الحرفى (التصنيعى)، سواء تمثل هذا الجانب فى العرفية التكنولوجية، بدءاً من المرشاة والإرميل فى فن النحت، انتهاء بالتكنولوجيا الرقمية والكاميرات الحديثة

وتمقيدها هي فنون السينما والتلفزيون، أو سواء تُمثّل في حرفية "التقنيين"
النظرية لصياغة العمل الفني . ويناقش وعلاقته الداخلية، وكذا علاقته بالمتلقي.
وأعلم أن كثيرًا ممن يعرفون المؤلف، سيكون صدمتهم أكبر، لما لديهم من فكرة
واثقة عن أننى أتهنى نوجهات التجديد، بل التجريب، في الإبداع، وكان ذلك - مرة
أخرى - يتناقض مع حتمية "البناء" هي العمل الفني، وسيطرة المبدع عليه، حتى
هي أقصى حالات التجريب تطرفًا، والتي تبتدع "قانونها" أيضًا، أو ما أسميته:
"الإبداع بقانون إبداع الفنان".

إن مطلق نظرتنا في هذه الإشكالية هو قناعتنا بالربط بين الفن واللعب
ولكن بصيغة شرطية هي: "في كل الفن لعب، ولكن ليس كل الفن لعبًا" وليس
مجالنا في هذا التمديد الموجز، أن نعرض لمفهومنا هذا، ويمكن للمهتم أن يرجع
في ذلك إلى كتابنا "النظرية والإبداع، في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي"
{إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢}، والذي يصب أساسًا على إشكالية
سبق النظرية على الإبداع في فن الفيلم، عبر سؤال إشكالي هو أيهما أصبق،
النظرية أم الإبداع؟ . وينتهي إلى إثبات فرضيته بأنها "جذلية سبق ولحاق متأ"،
وعبر إثبات لصورة وإمكانية ممارسة التقنيين في الإبداع، خلال الربط بين
ممارسة ذلك في الفن، وببينة هي اللعب، وهو ما يمثل المطلق في الحرية التعليمية
الأول في هذا الكتاب، كما ستكشف الشروح ذاتها عن بعض مؤشرات المفهوم
الأصلي الذي بنى عليه هذا التوجه.

هذا ، وفي مخططي أن تصدر طبعة ثانية للكتاب، تتضمن نفس جراحة الأول
الشارح نظريًا لحرفية "تصحيح" المؤثرات الدرامية في كتابة السيناريو، على أن
يتضمن الجزء الثاني نصًا آخر لسيناريو تطبيقي مختلف، ربما يكون "السيد
محفوظ المصري"، وهو للمؤلف أيضًا، ومستوحى عن قصة قصيرة لأديبنا الكبير
نجيب محفوظ، بحيث يتوافر للقارئ الذي لديه رغبة التعلم، امتداد أكبر في
التدرب الذهني على حرفية هذا الإبداع الذي سيمارسه مع نفسه خلال الجزء
الثاني من هذا الكتاب الحالي، ثم في طبعة ثانية لاحقة.

المؤلف

القسم الأول

حرفية صناعة وسائل
التأثير الدرامي

مشاهدة الأفلام.. لعبة..!

لماذا

ينذهب الجمهور إلى صالات عرض ليشهد أعمالاً فنية سينمائية يعرف حكايتها مسبقاً.. بل، لماذا يكرر الجمهور مشاهدته لميلم سبق أن شاهده مرة، إن لم يكن عدة مرات؟...

قديمًا، كان جمهور المسرح الإغريقي يعرف ملأى كل الحكايات القائمة عليها عروض الدراما الإغريقية العظيمة، فهي هي تراث أساطيرهم، كما تلقاها ويتلقاها في الأشعار الهوميرية (الإلياذة، والأوديسة)

إدأ فهو - أي هذا الجمهور الذي هو دائمًا على علم بـ "الحدوتة المسرحية" - لا بد أنه يقبل على ارتياد المسرح لتلقى أو ممارسة شيء ما مختلف عن مجرد هذه الحدوتة المعروفة مسبقًا، وهنا يصبح التساؤل عما يكون هذا الشيء المختلص. هذا، وأمثلة العروض الدرامية المعاصرة عديدة أيضًا، وبما من شأنه أن يطرح التساؤل ذاته، بل يطرح - عبر التحليل التطبيقي - ما يساعده على استخلاص حقيقة ثابتة، هي هذا الشيء.

ويمكن في هذا الصدد، الالتفات إلى كثير من هذه الأعمال الدرامية (السينمائية والمسرحية والتلفزيونية والإذاعية) التي اعتمدت في إعدادها على حكايات مشهورة ومعروفة سلفًا لدى الجمهور المعاصر، ومع ذلك فقد قابلها الجمهور ذاته بإقبال شديد عليها. فمثلًا* حول مصرع الرعيم الإيطالي ألدو مورو^(١)، على يد الأتوية الحمراء عام ١٩٧٦، يقدم المخرج (جيوسبي فيرارا) فيلمًا جريئًا عن هذا الحادث، على الرغم من أننا نعرف الأحداث ممبصًا إلا أن الفيلم يشدنا، ويقدم رؤية شجاعة...*. فهكذا كان التقرير القدي لموري سلهمان عن هذا الفيلم لدى عرضه في مهرجان برلين السينمائي ٢٧، وهنا فإن ما نحاول الإشارة إليه بالتحليل التطبيقي هو ما أسميه مقحة التعامل مع لعبة "المؤثرات الدرامية"، كما يتأكد من الاختبار التالي على نموذج سينمائي.

*- موري سلهمان: ملأى مهرجان برلين السينمائي ٢٧-٢٨

التلقى / اللعبة

لعل أبرز مثال، أن يعرض على الجماهير فيلم هو " يوم ابن آوى، أو المؤامرة"، من إخراج فريد زينمان، وسياريو كيميث روث، عن محاولة "لاعتيال ديجول"، فيحتوى على كل مهارات " التأثيرات الدرامية"، وهى مقدمتها " التوتر / التشويق الدرامى"، بما يدفع إلى توصيمات نقدية من مثل: " مشاهد متلاحقة تحبس^(٢) أساس المشاهدين، وهم ينامون المجرم المالى (جاكال)" - أو الكتابة عن " أحداث مثيرة تجذب^(٣) المتفرج حتى النهاية"، أو الإقرار بأن " هذا الفيلم^(٤) التجارى الناجح الذى أعترف بأنه حيس أناسى طوال مدة عرضه. قد وفق فى تشويق وإثارة أعصابنا لأكثر من ساعتين"، وهو التشويق المتمثل فى التمكن الماهر من إثارة الخوف والقلق على حياة الرئيس المرسى شارل ديجول، وذلك مع أن كل الجمهور المتفرج يعرف - مسبقا - وقبل ارتياده صالات عرض هذا الفيلم أن ديجول لم يمت مفتالا، وهى الملحوظة التى يسهل الانتباه لها كأن يكتب يوسف شريف رزق الله عن " .. معرفتنا المسبقة بأن ديجول لم يمت نتيجة لاعتقال^(٥) سياسى، وإنما تولى فى هدوء فى فريته (كولومبى لى دو ديجلير) فى نوفمبر ١٩٧٠، بعد أن اعتزل الحياة السياسية"، كما يسجل الملحوظة بمسها رافقت بهجت بحديثه عن " أننا نعلم تمامًا أثناء^(٦) مشاهدتنا لفيلم (يوم ابن آوى) أن محاولة اغتيال ديجول قد فشلت.. وأن ديجول مات منذ وقت قريب فى فراشه.. كما نعلم النهاية التى لا بد وأن يصل إليها القاتل". بل تتأكد الملحوظة بأن الفيلم ذاته لم يتناقض معها من حيث الحقيقة التاريخية المعروفة لدى الجماهير سلماً، ففى الفيلم نفسه، "وهى يوم ٢٥ أغسطس، عيد الحرية، اليوم^(٧) المحدد لاعتقال ديجول، يقوم المجرم بتصليل البوليس، فيتذكر فى شكل أحد

٢- حيس عهد الرسول المؤامرة.. وديجول- مجلة السينما والشرح، فبراير ١٩٧١، ص ٢٥

٣- أحمد رافقت بهجت، يوم ابن آوى أو المؤامرة - التحليل - نشر نادى السينما، القاهرة ١٩٧٦/٦/٩، ص ٥١٨.

٤- يوسف شريف رزق الله المؤامرة - نشر نادى السينما، القاهرة ١٩٧٤/٢/١٣، ص ١٨٢، ١٨٤.

٥- المصدر نفسه، ص ١٨٣.

٦- أحمد رافقت بهجت، مصدر سابق، - ص ٥١٨.

٧- حسن عهد الرسول، مصدر سابق - ص ٢٥.

المحاربين القدماء ، ويصبح رجلاً ذا ساق واحدة، وشعره أبيض.. ويصعد إلى أعلى عمارة هي مهدان الكوكورد، ويصوب الرصاص على رأس الرعيم المرسى^(٨) "ولكن احتفاءً" من ديوجول، لتقيل فتاة تقدم له باقة من الزهور تمنع الرصاصات القاتلة من إصابته، وبمها القاتل يتأهب لإطلاق النار ثانية، يقتحم عليه المعرفة أحد رجال البوليس المرسى ويرديه فتيلاً برصاصه من معدسه^(٩).

وهكذا وبالرغم من المعرفة المسبقة التي تتفق مع ما تصل إليه النتيجة النهائية في الفيلم، إلا أن الجماهير تقبل تشيخ بالممارسة الوجدانية والذهنية "التوتر / التشويق"، وما صاحبه من التأثيرات الدرامية الأخرى جوفاً ولهفة على حياة بطل الفيلم ممثلاً هي شخصية ديوجول، أي بما يعود ليؤكد مرة أخرى التساؤل ذاته عن السبب الكام وراء جاذبية، أو لسقل الاستمتاع بالتشويق والتوتر لمتابعة "عرض" "حدوث" نتائجها معروفة - على الأقل - سلماً.

إن "الحدوث هي الإطار الذي ندرك من طريقته"^(١٠) الحدث الدرامي ونعمن به، والتعاون موجود بين الاثنين، بل إنه أساسي، لكن الخلط بين الاثنين خطأ واضح^(١١).

وهي هذه التفرقة - التي قد تبدو بسيطة - يكمن لب الإجابة من الشيء المختلف الذي يذهب المتفرج من أجله إلى العرض الدرامي على الرغم من تضمنه حدوثاً معروفاً سلماً، ففي هذا "الحدث الدرامي" ثمة ما يحقق للمتلقى ممارسة وجدانية وافتحالية وذهنية من شأنها أن تحدث له استمتاعاً يبدو عصبياً جاذباً لمشاهدة العرض على الرغم من المعرفة المسبقة بالحدوث ذاتها التي باتت هنا - هي العرض الدرامي - إطاراً للحدث الدرامي.

وهكذا، تشيخ أغراض التحليل التطبيقي إلى أنه "على عكس فيلم"^(١٢) (الاعتقال) من إخراج جوزيف لوزي، لا يقدم فريد زيممان في (المؤامرة) حادثة حقيقية بمبها، وإن كان الرئيس المرسى الراحل ديوجول قد تعرض بالفعل - خلال عامي ١٩٦٢، ١٩٦٣ - لأكثر من محاولة (اعتقال) بما يستتبع تقييمات

٨- يوسف شريف رزق الله مصدر سابق - ص ١٨٢

٩ - عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي ص ٤٧

١٠ - يوسف شريف رزق الله مصدر سابق ص ١٨٢

نقدية تتحدث عن البدء من "استخدام أحداث"^(١١) غير أصيلة إلى توظيف الحقائق بعد تزيينها لخدمة أغراض أحداث الفيلم^(١٢)، حيث نجد أن معالجة موسوع القصة في الفيلم قد تمت عبر مشاهد "تدثر" برداء الترام الواقعة التاريخية من مثل.

- قصر الإليزيه.. بعد اجتماع للوزارة المرئسية^(١٣) - الطريق إلى منزل ديغول - الموكب يتقدم - راتنة - الكولوسيل بامتياز يستقبل محاميه - مكتب وزير الداخلية - الوزير يحبر أحد مساعديه بأن مكتب سكرتير الرئيس.. وزير الداخلية يستعد لمقابلة الرئيس.. - اجتماع وزير الداخلية المرئسية بالمسؤولين عن الأمن المرئسي - حجرة العمليات.. ليهل يحبر كارون بأن الرئيس يقول نحن أقوى الثين في فرنسا.. - إنجلترا.. رجال الأمن يتلقون تحذيراً من رئيس الوزراء إنج حتى الاحتفال ٢٥ أغسطس ١٩٦٣ ميدان قوس النصر تسجيل لكل دقائق الاستعدادات.. وملامح الاحتمال هي الميدان وداحل كنيسة بوتردام..

هسواء تدثرت الأحداث مظهرياً، أو كانت هي كذلك إشارة إلى وقائع تاريخية فعلية، فإننا نلتقي بتوصيف نقدي يقول عن صياغة الفيلم إنه - لم يقع- أي كاتب السيناريو - كما لم يقع المخرج في خطأ المرد^(١٤) التسجيلي، أو تتابع المشاهد الروائية مع إغمال جانب التسجيل لوقائع محاولة اغتيال الرعيم المرئسي ، ومثل هذه القدرة لا تمضح إلا بفهم التفارقة بين "الحادثة الروائية" والحدث الدرامي، بما هو تحقيق لـ "تأثير درامي" يستلزم بدوره حرفة ومهارة في صياغة الإعداد يكون من نتائجها هذا الإعجاب النقدي الذي انصب في الحقيقة على عدم إغمال الجانب الفني (الدرامي) على حساب الوقائع (الحوادث)، والعكس صحيح، وهو أيضاً ما ينتج منه هذا الإقبال الجماهيري، أو هو بالعموم هذا الاستمتاع الجماهيري بمرض درامي.

فإذا ما استحضربا حقيقة أن عصر التعاون بين الحدوثة والحدث الدرامي،

١١- مرض الجندي، مصغر سابق، ص ١٨٥.

١٢ أحمد رافقت بهجت: يوم لن أرى أو المؤسرات نتائج للمشاهدة - مجلة ندى السهماء - العدد ٩ / ٦ / ١٩٧٦

ص ٥٧ - ٥١٣

١٣- حسن عبد الرسول: مصغر سابق.

قائم على كون "الحادثة" ، هي ذاتها التي تشكل مادة للحدث الدرامي، أمكننا أن نحصر الفرق، ما دامت المادة واحدة.

في مفهومنا أن الحادثة عندما تصاغ متضمنة "مؤثرا دراميا" لتحقيق "مفاجأة درامية" ، أو "مضارقة درامية" ، أو "انقلاب درامي" ، أو "توتر/ تشويق" ، سوف تصبح حدثا دراميا بمجرد تمكنها من تحقيق ولو واحداً من هذه التأثيرات الدرامية عبر حرفية هذا الصياغة ومهارتها ، على الرغم من تصميمها للواقعة ذاتها/ الحادثة (أو الوقائع/ الحوادث). ومن ثم فإن تحقيق هذا الأثر الدرامي هو الذي يكمن فيه لب التفرقة بين حادثة الحدوتة، والحدث الدرامي، حيث يكمن لب العنصر الجادب الذي يدفع، أو يشرح - لماذا يتوجه جمهور ما إلى عرض درامي يتضمن حدوتة معروفة سلفاً لدى هذا الجمهور ؟ (ودون إنكار بالطبع لاحتلاف باقي عناصر التفرقة التي تدخل في إطلاق "إخراج" العمل الفني إلى حيز الوجود مجسداً بالتمثيل)

وهنا كذلك، يمكن أن يبرر توصيف كالدی بمستهل به أحمد رأفت بهجت تحليله لفيلم "المؤامرة" قائلاً " إنه لمن أشق الأمور وأصعبها أن يرى المتفرج^(١١) فيلماً مثل (المؤامرة) أو (يوم ابن آوى) للمخرج فريد زيمان يجهض على أيدي بعض النقاد الذين خرجوا من الفيلم واتقنوا من أنهم وقعوا (ضحية) فيلم مسطح لمخرج تكنيك وتسلية" ، والمقصود بذلك هو المقولات النقدية التي أشارت إلى أن فيلم المؤامرة^(١٢) لا يتضمن أي مفهوم سياسي رغم تعرضه لموضوع اغتيال إحدى الشخصيات السياسية. فقد سمى زيمان أولاً وأخيراً إلى إخراج فيلم ممثل ومتقن الصنع".

ولعل التفسير الوحيد لهذا الانطباع الموصوف بشعور النقاد بكونهم "ضحية" ، لا يبدو كونه الشعور بالوقوع في حلبة ألعاب ماهرة، بصرف النظر عن محاولات رأفت بهجت النقدية في الإشارة إلى التوظيف الفني لما اعتبرناه العائد، وعن قضية خلافه مع بعض النقاد^(١٣) لثبت لهم أن (يوم ابن آوى) يمد (فيلماً

١١- أحمد رأفت بهجت: مصدر سابق- ص ٥١٤.

١٢- يوسف شريف رزق الله: مصدر سابق، - ص ١٨٢

١٣- محمد كامل القليوبي، الصيغ السياسية وسبيل التثقيب السياسي: نقوب على الدراسة الوثائقية لفيلم يوم

ابن آوى - مطبعة نادي السينما بالقاهرة ١٩٧٦/٣ ص ٥٩٣

سياسيا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى). فم سواء كان الاختلاف أو الاتفاق، فإنه من المؤكد أن ثمة حقائقاً ماهرة في إدارة بعض الألعاب الدرامية مما أتى بأثره الجاذب في الجمهور الذي كان على علم مسبق بالنتيجة، ولكنها أولاً وأخيراً حلالة اللعبة.

ومن هنا فإن المحك الذي يجب التوقف عنده، هو عملية "التلقي" ذاتها، باعتبارها المستهدف أولاً وأخيراً، وحيث يمكن من خلالها أن يتم بدء البحث عن إجابة للتساؤل الذي يطرح نفسه في هذه الحالة وهل ثمة ضرورة / احتياج إلى هذه "اللعبة" من الأساس؟.. والإجابة لا بد أنها تكمن في ضرورة الفن عموماً، إلا أن ما ينفه هو جرئية "اللعبة" في هذه الضرورة، باعتبارها الاحتياج الذي تشبعه عملية التلقي وجانبها الخاص باللعبة.

"وقد يكون سائناً مبالاً في قوله (إن طريقة المعالجة، لا الموضوع، هي لب التراجيديا)" (١٧)، غير أن هذه المبالاة يمكن أن تكون ذات دلالة واضحة، وهذه الدلالة هي ما يمكننا أن نعلمها باعتبارها إشارة إلى اللعبة / التلقي.

١٧- سلتيانا ، جورجى ، الإحساس بالجمال ، ص ١٦٩ .

الحاجة إلى التلقي / اللعبة

على سبيل المثال، فإن ما يؤكد عنصر "اللعبة" لدى مبدع "المعارقة" في الدراما، هو توافر مبدأ "اللعبة" ذاتها في هذه المعارضة عند النظر إليها كأثر في جمهور متلق، فمثلاً، وفي مجال المعارضة الدرامية في الكوميديا، "قد يطرح أحياناً السؤال كيف يمكننا، كجمهور، أن نسر بملوك لا يرتصيه قلبا وفي موارثنا المألوفة؟^(١٨) الواقع هو أن التقمص ليس تعاملًا بالمعنى الذي ذكر آنفاً، إذ يصعب جداً أن وصف بأنا متعاملون مع غراميات السمطة عند (بن جونس) وغيره من الدراميين الهماقبة؛ إنما نحن متجذبون إليهم بما يشبه المعاهمة في معرفة مشتركة (لاحظ أن أساس المعارضة الدرامية، ينبع من معاهمتنا أو مشاركتنا المعرفة مع أحد الشخصوس على حساب الشخصوس الأخرى) فنصبح، بشكل ما، وكائنات شركاؤهم، طوال المترة التي يمدنا فيها الدراما من الميل إلى التعاطف مع الممثلين" يبدأ داوس - هنا - "بالنظرية التي سيطرت^(١٩) على التفكير في الكوميديا طوال القرن الحالي، وهي النظرية التي عرضها الفيلسوف برجسون في كتابه (الضحك)، حيث "المشاهد لا يأخذ الكوميديا مأخذ الجد.. فنحن لا نضحك على الشخص الذي يضحك نحيوه بالمطف أو الشفقة". ومن هنا يخلص الناقد داوس إلى أنه "يمكننا"^(٢٠) مقارنة ذلك بالرصاص الذي نشعر به إذا سمح لنا أن (نقع) على مرحلة يمزحونها مع شخص بعيد عن عطفنا، وكما يقول جيمس سالي عن مزاج اللمب أو موقف المداعبة الذي يكون اللمب عنصراً فيه "إنه موقف يطرح فيه"^(٢١) التوتر، ويكون فيه السرور والاستمتاع ضروريين له"، حيث يدل الضحك على انتفاء قصد الأذى بين المشتركين فيه، كما أن الضحك بمثابة دلالة على اللمب (في كتابه: رسالة في الضحك الذي نشر سنة ١٩٠٢).

هذا ما يمكن فهمه في إطار الكوميديا، أما هي المأساة، فتجد بالمقابل "أن"^(٢٢) التراجيديا مسطر من مناظر الشر والشر هو بئمه، ما لا نستمتع به. ومع ذلك

١٨- داوس (س. و.): الدراما والدراسة. ص ٦٢

١٩- ستولنثر (جيروم): النقد الفني. - ص ٤٤٠

٢٠- داوس (س. و.): المصدر السابق. - ص ٦٦

٢١- هيلر (سوزانا): سيكولوجية اللعب. - ص ٢٢

٢٢- ستولنثر (جيروم): مصدر سابق. - ص ٤٢٩

فنحن نستمع بالتراجيديا^(٣٣) وقد قال أ. د. تومس "إن الممارسة لا تكون كذلك إلا عندما يكون الأثر نتيجة امتزاج الألم بالتسلية"^(٣٤) وحتى من وجهة نظر مذهب اللذة فإن استمرار الاهتمام بالتراجيديا يثبت أن التجربة تبعث فيها لذة لا ألام. ولا يمكن وصف التجربة بأنها مؤلمة^(٣٥) إلا إذا توقفنا عن المشاهدة.

وما أن يشرح ستيان أن ما يولد المأساة هو الإحساس (بإعدام تأنيب الضمير)، حتى نكتشف أن ذلك الذي يوضحه ستيان هو ما يمكننا اعتباره اللعبة "يوسع فح للشخصية الرثيمية من قبل الكاتب، نتظر نحن المصيدة أن تطبق وأنفاسنا مكتومة"^(٣٦). لكن يجب ألا يشمر المشاهد أن المصيدة وجدت هناك بمعص الصدفة، وأنها زرعت اعتباطاً لتهييج شعوره بالإثارة، إذ لا يجب لشعوره الطبيعي باللامعالة أن يصل إلحساسه المسرحي بالإحضاع العادل لبديله على حثية المسرح، بغض النظر عما إذا كان واسع المصيدة ومطبقها هو القدر، أو الضرورة، أو الآلهة، أو قصر نظر البطل نفسه. وهنا أيضاً يلعب التقليد المسرحي دوره "فالشخصيات المصطنعة في المواقف المصطنعة أعطته (أي المؤلف) حرية أكبر وقوة أكبر لتحقيق مؤثراته المسرحية"^(٣٧)، فقط بعد أن نكون صريحاً بشكل تلقائي قد ندرك أن الضحكة قد دارت وعادت لتتصب علينا، وأن الاصطناع كان يجعله فعلاً

وهنا قد يبدو أن المسألة التي نهما هي ما إذا كان لعب الإيهام أو اللعب التحليلي (شبهاً مبهذاً) أم لا؟ وهل الخبرة الترويسية من الخوف والغضب (توقف وتظهر) الانمالات^(٣٨) كما ظن أرسطو، أو أنها تشجع العادات العدوانية والسلوك غير المنطقي؟. ومع أنها تساؤلات تطرح نفسها دون أن يكون مجال البحث فيها الآن، إلا أن ثمة أساساً مبدئياً لأية لعبة إيهامية يجب الإشارة إليه من حيث كونها متطلباً، فالحاضر الذي يجعلنا نرغب في أن نصبح بصوت عال أثناء اجتماع

٣٣ - (ميرز هيري، التراجيديا نظرة إلى الحياة - ص ٦) في المصدر نفسه ٢٣

٣٤ - ميوميك (د. ميرز) المصدر السابق، - ص ٢٠، ٢١

٣٥ - ستولنير (جورج)، المصدر السابق، - ص ١٢٢.

٣٦ - ستيان (ج. ل.)، الكلمة السوداء.

٣٧ - المصدر نفسه، ص ٨٢، ٨٣

٣٨ - ميلر (مورمان)، مصدر سابق، ص ١٩١

وقور، أو أن يصحك في الكيس^(٢٩)، هو رد فعل يشرى على الكبح، وإن ما يكبحنا في المجتمع هو فقط التقاليد المتعارف عليها في هذا المجتمع وهي السن (اللعبة) يمكن لثمن أن يجزئ على فعل ما قد يكون مستحيلاً في الحياة إذا شعر أن بإمكان جمهوره أن يستجيب كما يريد أن يستجيب، وهو ذاته ما يبرز به ستهان الصحك من موقف الانتحار عند بيكيت، إذ إنه نوع من التجديف، إننا حين يعتمد عودو هي (هي انتظار عودو) لشق نعشه بالخيوط الذي يمسك ببطاله بجبر على الصحك على الرجل المدقع الذي سقط ببطاله إلى مستوى كاحليه^(٣٠)، ألا يجب أن تضعرنا فكرة الانتحار بالبرابة، بل وأن نزودنا بقدر من الإعجاب؟ ولكن بيكيت يريد لنا أن نهرا، وبرغبته هذه يلعب استعداداً داخلياً فينا^(٣١).

هكذا، ومثل بقية الصون والآداب، يفقد إبداع الفيلم السينمائي أيضاً - من حيث معالجه السينمائية الفنية - تعاملًا مع لعبة هي التلقى الجماهيري ذاته، بل مما سوف يتم من إثبات للمهارة الحرفية، التي هي لعبة هي ذاتها يصبح من المؤكد أن الفيلم شأن أي عمل فني، لا تقوم قائمته بمجرد موضوعه فحسب، بل إن فيه - بالإضافة إلى ذلك - قدراً كبيراً من دقة الحس والتنظيم انشكلى التي تبرز باعتبارها 'اللعبة'، أي 'اللعبة الحرفية' خلال العملية الإبداعية ذاتها، الأمر الذي يثير استشكالاً حول هذا المفهوم من ناحية، وحول إمكانية تحقيقه عملياً من حيث ممارسة الحرفة من ناحية أخرى.. وبما يستلزم الإثبات التطبيقية.

٢٩- ستهان (ج. ل.) في المهلة السوداء، ص ٥٠٤.

٣٠- المصدر نفسه.

إجراء اللعبة

بصناعة وسائل التأثير الدرامي في السيناريو

إن الإقرار بضرورة توافر نوع معين من التقنين اللازم لممارسة الإبداع الفني، خاصة في مهبان "صناعة الدراما"، هو أمر لا بد من إشارة الاتفاق عليه بداية. لذا يلزم التوقف عند استعمالنا لمصطلح "صناعة الدراما"، لما قد يعثله لدى الكثيرين من صدمة، إلا أن الجانب الحرفي والتقني هو جانب - كما سبى بالإثبات، للتطبيقي - وارد بنسبة أو بأخرى في صناعة كل الأعمال الفنية عامة، ولكنه وارد بالتأكيد بنسبة كبيرة جداً في صناعة الأعمال الدرامية.

ومهما كان التقديم أو الشرح النظري، فإن الإثبات التطبيقي - تدليلاً - هو أقوى من كل الاجتهادات والتفسيرات اللازمة لإثبات هذه الإمكانيات الصناعية عند ممارسة الإبداع الدرامي، بل إثبات حتميتها التقنيية تنظيراً.

وعليه نتوجه إلى شرح تطبيقي يكون من شأنه إبراز القدرة الحرفية على إنجاز الحيلة بناء على صناعة نظرية تقترب من التقنين من ناحية، مع أنها يطبق عليها معنى هاويز حول "تقنين الإنتاج بالجملة"، أي إنها الممارجات التي نتحفظ عليها بالتأكيد، ولكنها بوردها كمرحلة تعليمية فقط، بأغراض الشرح والإثبات، ومن هنا يمكن التمعن بمثال توضيحي توطئة لإجراء الاحتبار التطبيقي عليه في "صناعة المؤثرات الدرامية"، وكذلك إمكانية التلاعب بها عبر موقف روائي واحد، بالنسوة إلى التقنين النظري الذي يساعد على تحقيق ذلك، ونتمكن بدايتنا بالتمرف على المشهد الأول من سيناريو فيلم "هازف الكرياج"، الذي كتبه المؤلف بقصة سيمائية من تأليفه، بعد أن استوحاها من قصة قصيرة بقلم جميل عطية إبراهيم، وللاحظ القارئ أنه ستنتم قراءة بقية نص هذا السيناريو قياساً على ما يرد من شروح وتحليلات حرفية، سواء على نموذج هذا المشهد أو غيره، بحيث يمر القارئ بتجربة التدرب الذهني على هذه الحرفية، بأن يجرى ذات التحليلات الحرفية وحده في أثناء قراءة النص الكامل.

مشهد تطليقي للعبة الفيلمية من سيناريو "عازف الكرياج"

- يفتح الفيلم على صوت
دقات بيران متتابعة بسرعة
وعنف من مدفع رشاش دون
ظهوره .. وإنما نرى وجدى
فى مساحة الكازينو على
الليل وهو يتلقى دهمات
النهران فى كل جسمه،
ويفرط كالمرحة الذبيحة
بين المقاعد، دون أن تظهر
الكاميرا آثار النهران على
جسمه.

- ما أن تفتح الكاميرا على
الكازينو فى لقطة أوسع ..
حتى تكشف عن رواد
الكازينو على بعد، وهم
مشبهون بنظراتهم إلى
التصريف المريب من هذا
الضباب... حيث لا نهران ..
ولا مدفع رشاش ..

- يشمر وجدى فى لحظة
بالإنهاك، فيرتدى على أحد
المقاعد لاهثا .. فتعجز
بعض الضمكات المكتومة .

- أما الذى يرقبه فلا يبدى
أى استغراب .

- قطع إلى مجموعة لقطات
كبيرة لطبيعة تشكيلية ذات

طابع تعريبي من الناحية التصويرية .

(وتصاحيها موسيقى تصويرية
تترامن إيقاعاتها مع الحركة
المتضمنة في اللقطات، لتصبح
ذات طابع استعراضى) .

- تتمتع الكاميرا قليلا على

المشهد لتلمح وجه وجدى
يأتى بحركات تأمل غريبة
ولكنها ذات طابع طعولى ..
حيث هو الذى يقوم بإحداث
هذه الحركات التصويرية
الغريبة بهديه، مستخدما
الإكسسوارات الموجودة على
سطح الترابيزة التى أمامه
فى الكارينو، فمثلا يحرك
طرف شوكة أكل من حلف
كوب ملئه بالماء، ثم ينظر
إليها من خلال هذا الكوب
لتبدو لنا بعض اللقطات
التشكيلية التى شاهديها ..

- يستخدم الممثل والممثلين

والأكواب الفارغة و المثلثة
بالماء، كما يستخدم
قطرات الماء على الزجاج،
وبين الحين والحين تأتى
منه حركة عصبية

مصاحبة في أحداث
صوت بين بعض هذه
الإكسسوارات، فيسمع
لظنهن وصدي هذا الصوت
بتلذذ وإتسام

- (ويكون هذا الصوت جزءاً من
تتابع الموسيقى الاستمرارية
المصاحبة للمشهد ..)

- فما أن يسمع الصوت بهذا
التلذذ حتى يصرخ بتسجيل
بعض الخطوط على نوتة
أمامه .. ويتضح أنها نوتة
موسيقية .

- (ويسمع مع الموسيقى
التصويرية صوت بشرة الأخبار
منهمنا من راديو بشكل خافت،
به أنباء متفرقة عن أحداث
العالم .. قتلى، وتدمير،
ومظاهرات العالم، ومجلس
الأمم، وكوارث الطبيعة،
وشروط صندوق النقد الدولي،
ومكافحة الإرهاب .. إلخ)

- ويظهر وجه وجدي بنمرقائه
انشادة إلى جوار سطح
المائدة وهو ينصت إلى
الراديو الترانزستور
لحظات، يحدث حركاته
التفريبية بالأشكال
وبالصوت في لحظة أخرى،
ثم يصرخ بالتدوين في نوته

- الموسيقية كل ما تجود به
 فريحته في هذه اللحظات .
- وتتكرر حركاته المشادة ..
 بينما تنفتح الكاميرا
 لتريجها على المشهد، فتظهر
 جالسة على إحدى الموائد
 القريبة من ركنه فتاة جميلة
 ذات نظارة سوداء وملابس
 على أحدث موديل، وعلى
 وجهها ابتسامة دائمة موجهة
 ناحيته .. لكنه لا يشعر
 بوجودها .
- فجأة ينتبه إلى ابتسامتها
 فيسرق نظرة ناحيتها ..
- لكنه يولي وجهه عنها وقد
 صار إلى انشغاله في عمله
 الخاص .
- بعد لحظة يسرق نظرة أخرى
 ناحيتها، فيلمح إصرارها
 على الابتسام ناحيته، فيركر
 نظره عليها للحظات ..
 ولكنه يشعر بضعف نظرائه
 أمام ابتسامتها الملحة، فيعود
 ثانية إلى انشغاله في عمله
 الخاص ..
- بعد لحظة يسرق نظرة أخرى
 ناحيتها، فيجد نفس

ابتسامتها الملحة هي تركيز
ناحيته .

فإذا به وقد ضحك على زر
الراديو يفتحه ويطلق النوتة
الموسيقية .

- ثم يستبدل في جلسته في
وضع يبدو فيه وكأنه قرر
مواجهتها ..

- هي نفس هذه اللحظة يلوح
حركة تيلر من يدها ناحية
رأسها كأنها تحية له .

- فيبتسم ..

- في نفس اللحظة التي تزداد
فيها ابتسامتها ..

- فيبتسم هو أكثر .. وعلى
وجهه علامات التيه
بجمالها ..

- يلوحها وقد وضعت إصبعها
على شفتيها كأنها تهديه
قبلة من بعيد، مع أنها
تصطحب أنها في مجرد وضع
تفكير ..

- فيبادر متشجعاً برد القبلة
ناحيته بكامل يده .

- بينما تزداد ابتسامتها ..

- فتترسم على وجهه فرجة
طموحة، وقد راح ينقر بيديه

- (وتتوقف الموسيقى والبشرة)

على المائدة مقرًا خفيماً
بإيقاع واحدة ونص راقص
وهو ينظر إليها.

- (هتظهر موسيقى تصويرية
بإيقاع واحدة ونص راقص
تمشيًا مع نقرة أصابعه)

- ويهم بفتح النوتة الموسيقية
يسجل ما جادت به قريحته.

- (ومع استمراره في الكتابة
تستمر موسيقى الواحدة
ونص).

- يرفع عينيه بعد انتهاء الكتابة
فيلمعها تكتم ضحكة

- فيصحك .. ثم ينهز المرساة
ليشير لها يديه في صمت
بحركة معناها : هل أتى إلى
مائدتك ؟

- ولا رد منها إلا استمرارها في
كتم ضحكتها، فيصحك أكثر
، وقد تشجع، حيث يجمع
حاجياته استعدادًا للانتقال
إلى مائدتها .

- وما أن يهم بالوقوف ..

- حتى تقل عليه المضاجعة
كالصاعقة عندما يراها
تهض من مكانها .. وإذا بها
فتاة عمياء تتحسس يديها

الطريق.

في اللحظة نفسها التي تنعثر

فيها .. فيمصرع ناحيتها

ليساعدنا

فتبتسم وتشكره

سليمة: متشكرة

وجيدى: عاورة توصلنى قين ؟

سليمة: يا ريت أقرب محطة أتوبيس،

إذا ماكانش يضايك.

- فيقتادها وقد تضايكت

أصابهما بغضوة.. بل إن

ذراعه مع ذراعها تصبح في

وضع ثابت .

- قطع -

نحو اختبار لعبة التحويل الدرامي فيلما:

١- تعقيب وتقنين المفاجأة الدرامية

إن تلك اللحظة التي انتهى بها عرض الموقف السابق - عبر مشهد سينمائي -
الاهي لحظة الضاح أن القلة الجميلة "عمياء"، إنما هي اللحظة ذاتها التي
تستوقمنا لأعراس الاختبار، وتحليله التطبيقي ولهذا العرض فإن ثمة تقويهن

(١) إن هذه اللحظة تعتبر - للوهلة الأولى، وبإي مفهوم دارج وبسيط - لحظة
"مفاجأة"، ولكنها هنا "مفاجأة درامية"، لأنها قد خرجت بـ "الحادثة الروائية"
إلى إطار "الحدث" الدرامي، من حيث إنها قد احتوت آثاراً هي جمهور متلق
للصلم، وبما أضفى على الحادثة دراميتها التي حولتها إلى حدث، وذلك إنما
يتم بناء على تقويم يمكن امتلاك صياغة نظرية (تفسيرية) له، ويصم تحفيق
تلك "المفاجأة الدرامية" عبر حادثة - لهصبح هذا الحدث / الأثر الدرامي -
من نوع محدد.

(٢) إن ما يستهدفه التحليل التطبيقي هنا هو اختبار ما إذا كان من الممكن
الاستناد إلى تقنين نظري، يكون من شأنه قيادة الإعداد الدرامي في اتجاه
التمكن من تمييز التأثير الدرامي (المفاجأة هي المثال) إلى نوع آخر من التأثير
الدرامي (المفارقة الدرامية)، مع الاحتفاظ بـ "الحادثة الروائية" ذاتها التي
شكلت المادة الخام في كلتا حالتها المعالجة الدرامية، وكدليل - هي النهاية -
على إمكان إعمال التقنين هي "خامة" واحدة ولكن بما من شأنه أن يحد
"تأثيراً" مختلفاً في كل حالة، أي بما ينتهي إلى إثبات إمكانية تحقق الإبداع
عبر تقنين مسبق.

لذا يلزم هنا تقديم أول المعطيات النظرية للاختبار بالتحليل التطبيقي، وهو
ما يعتبر تقنيا لكل من

١ - المفاجأة الدرامية.

٢ - المفارقة الدرامية.

وذلك من خلال ما استطاع المؤلف استخلاصه لصياغة تقييمية موجزة من مرحلة بحثية سابقة^{٢١}، دون اللجوء في مناقشتها خلال هذه الخطوة ؛ وإنما الاكتفاء فقط بصياغة التقييم الموجز والمبسط، الذي يستند - من ناحية أخرى - إلى ما انتهى إليه طرح التصور النظري للمؤلف في الربط بين تقييم اللعب / تقييم الفن.

ومن هنا فإن ثمة ثلاثة أسئلة يجب أن تتركز صياغة هذا التقييم على إجابتها.

١ - ما المفاجأة والمعارفة الدراميتان (تعريف)؟

٢ - كيف تتحقق المفاجأة الدرامية؟

وكيف تتحقق بالمقابل المعارفة الدرامية؟

(الطريقة الحرفية لكل منهما).

٣ - ما شروط تحقيق المفاجأة، في مقابل شروط تحقيق المعارفة (القانون)؟

لذلك - وباحتصار أيضاً - هذه هي الإجابات الثلاث، بما فيها من تعريف وتقييم مبسط لتحقيق كل من المفاجأة والمعارفة الدراميتين

المفاجأة الدرامية

تعريف:

نفس المفاجأة الدرامية أن تأخذ بدهن المتفرج وانفعالاته وتوقعاته في اتجاه مسار معين.. ثم فجأة تلقى إليه بالمعلومة أو الحدث الذي يصدم كل توقعاته ومسار انفعالاته وأفكاره السابقة

شروط تحقيق المفاجأة:

(أ) مفاجأة المتفرج أساساً:

إن المفاجأة الدرامية هي "أثر" هي المتفرج أولاً وأخيراً. لذا يجب أن يصح في

^{٢١} - ثم ذلك عبر إعداد برنامج الشرح الذي قلم به المؤلف لطلبة أقسام الإخراج والسيناريو والدراسات المسرحية
المالية لتسهيلاً منه عام ١٩٧٣

الحسين ان الأحداث الروائية قد تتضمن معاجاة لإحدى الشخصيات الروائية، ولكنها لا تحدث معاجاة لدى المتفرج . ومن ثم لا يمكن اعتبار هذه المعاجاة الروائية، معاجاة درامية . إذ يتحتم أن تقع المعاجاة أساساً على المتفرج . أما كونها تحدث للشخصية الروائية في الوقت نفسه أم لا ، فإن ذلك لا يكون شرطاً ..

(ب) تحقيق التوقع:

والشرط الثاني حرفياً لتحقيق عنصر المفاجأة الدرامية هو التمكن من بحث عنصر التوقع لدى المتفرج في اتجاه مضاد للمعلومة التي ستفاجئه بها في التوقيت المناسب ، فتختلف كل ما توقعه المتفرج.

(ج) الإيهام:

والمقصود بالإيهام هنا هو وسيلة الكاتب في تحقيق الشرط السابق الخاص بـ"التوقع" فبهما تُخفى المعلومة الخفية التي ستفاجئ بها المتفرج في اللحظة المناسبة، يتحتم عليك لكي تظهر عنصر "التوقع العكسي" أن توحى للمتفرج بمعلومة مضادة دون أن تكون حقيقية ، وبسبب كونها معلومة عبر حقيقة يصبح من المهم جداً أن يكون تقديم معلومة التوقع هذه من خلال مجرد "الإيهام" . لأن الإيهام يعنى أن المتفرج هو الذي يصدق . ومن ثم فهو الذي يتحمل المسؤولية، بحيث لا يفقد الثقة بمسطق العمل عندما يفاجئه بالمعلومة الحقيقية.

٢-المقارفة الدرامية

تعريف

يسمى الموقف ذو التأثير الدرامي "مقارفة درامية" عندما يكون الجمهور على علم بمعلومة أو معلومات معينة عن أحد طرفي الصراع ، أو إحدى الشخصيات، أو مجموعة من الشخصيات ، أو حتى عن جماد . دون أن يعرف الطرف الآخر من الشخصيات هذه المعلومة .. وبظراً إلى أن المقارفة الدرامية - بهذا التعريف - تتضمن إمكانية واسعة للتلاعب بعنصر إحصاء المعلومات، الذي هو لب التحكم في وسائل التأثير الدرامي كلها .. لذا فالمقارفة الدرامية هي أهم وسائل التأثير الدرامي وأقواها، بل هي ذاتها تسمح بخلق بقية التأثيرات الدرامية الأخرى بسهولة شديدة . كما أنها عادة ما تقوم عليها أكبر الأعمال الدرامية في تاريخ هذا الفن . بل لا تستعد عظمتها هذه إلا لتواصر عنصر المقارفة الدرامية فيها ..

شروط تحقيق المفارقة الدرامية:

(أ) المبادرة بداية بتقديم المعلومة التي ستكون موضوع التأثير الدرامي من خلال المفارقة..

(ب) إخفاء هذه المعلومة عن أحد طرفي الصراع ، أو عن شخصية ، أو عن مجموعة من الشخصيات التي ستكون موضوع المفارقة الدرامية.

إبداع اللعبة الدرامية بالتقنين،

تحويل الموقف من مفاجأة إلى مفارقة

إن مجرد هذه الصياغة التقينية، كفيّة بمساعدة الممد الدرامي على تغيير التأثير الدرامي من نوع إلى آخر، على الرغم من وحدة الموقف الروائي نفسه عند تحقيق أي من أنواع التأثير الدرامي، وهو ما يمكن تحقيقه بمجرد التمكن من تطبيق القاسم ذاته، وبما يمكن التيقن منه بالتطبيق على المثل ذاته محل الاختبار

ففي الموقف الوارد بالمشهد الأول من "عارف الكرياج"، والذي جاءت نهايته مفاجأة درامية بمجرد إلقاء معلومة على المتفرج تفاجئه - على عكس توقعاته - بأن الفتاة عمياء، يمكن أن يكون التلاعب بتوقيت إلقاء المعلومة هو ذاته المؤدى إلى تغيير التأثير الدرامي إلى "مفارقة درامية". وذلك بمجرد "المبادرة بإلقاء معلومة كون الفتاة عمياء منذ بداية الموقف (أو في خلال بداياته)". أي بما هو تطبيق للشروط التقينية لتحقيق المفارقة الدرامية..

وعليه، لو أننا أضفنا إلى بداية صياغة السيناريو للموقف لحظة دخول الفتاة إلى الكارينو متحسسة طريقها كعمياء بين الموائد إلى حيث الكرسي الذي تجلس عليه فإن استمرار الموقف بالصياغة نفسها التي جاء عليها السيناريو في الحالة السابقة، سوف يحقق الشق الثاني من تقنين المفارقة، ألا وهو أن يصبح المتفرج على علم بمعلومة (كون الفتاة عمياء) دون أن يكون أحد أطراف الموقف (الشاب) على علم بهذه المعلومة ، ومن ثم تصبح إراء تأثير درامي مختلف كل الاختلاف طوال عرض الموقف، وهو التأثير بالمفارقة الدرامية، دون أن تعدو المسألة كونها تطبيقاً لتقنين

كذلك، وهما هو أبعد من ذلك ، يمكن أن يتم تطبيق التقنين على الموقف ذاته ليصبح محتويًا على المؤثرين ذاتيهما. المفاجأة مع المفارقة ، وعبر الحادثة الروائية ذاتها:

فلو أن صياغة السيناريو كما هي واردة في النص الأصلي، قد تم الاحتفاظ بها، أي دون المبادرة بإلقاء معلومة أن العتاة عمياء، ليستمر المشهد بما هو عليه من حوار صامت من الشاب إلى العتاة الجالسة إلى مائدة قبالتها، حتى يصبح على يعين أنها مستعجيب له، فيسرع في الاتجاه إلى تواليت الكاريبو مثلاً، حيث يعدل من هدامه أمام المرأة ، ويمشط شعره حائلاً متشجناً بما سيقبل عليه من تمرف إلى العتاة. هي حين أنه في اللحظة ذاتها تكون نقطة الكاميرا على المنة في مقعدها قيداً عتيدلت وهمت بتناول شيء ما، وليكن كوب الماء، فإذا بها تتحسس بيديها على المائدة كعمياء لالتقاط الكوب ترشف منه الماء، أي هي لحظة التوقيت التي تلقى فيها معلومة كونها عمياء ليفاجأ المخرج. هي حين لم ير ولم يعرف الشاب المعلومة ذاتها، بينما يعود إلى مائدته مطمئناً حائلاً متشجناً، وتكون هي قد عادت إلى وضعها كما هو السيناريو الأصلي... هنا يكون ما تبقى عرضه من الموقف عبارة عن مفاصلة درامية^{٣٢}، ما دام قد توافر شرط التقنين الخاص بعلم المخرج بمعلومة لا يعلمها أحد أطراف الموقف، أي عبر المعلومة ذاتها التي ألقيت بحيث تؤدي إلى تأثير المفاجأة في مرحلة من مراحل عرض الموقف.

٣- التشويق والتعليق بين وسائل / ألعاب التأثير الدرامي

بعد ما تم تطبيقه (وهذا المفاجأة والمفارقة الدراميتان)، يمكن كذلك أن يتم التقنين النظري للعصر الأكثر شمولية في التأثير الدرامي، ألا وهو التشويق Suspense، حيث يمكن فهمه ضمن قسمين عام كالذي يتم إثباته ليضمحل مجمل

٣٢- إضافة إلى ذلك، فقد أسمرت شرويات الطلبة وصافحاتهم في قاعة الدرس حول مطبقات هذا التقنين على المثال ذاته. موقف العمياء. هي ترويعات عميقة لتأثيرات درامية مصطنعة أمكن للموقف ذاته احتواؤها في هذه الحادثة الواحدة - بينما هي نفسها - حتى خفت حدة درامية قلماً على أكثر من نوع من التأثير الدرامي. هذا، كما تمكن الطلبة بهمس ومهولة شديدة من اجتياز عدد من اختبارات النقل في نهايات الأعوام الدراسية. والتي ركزت أسبقها حول مطابقة الطالب عبر ساعتين أو ثلاث باستخدام هذا التقنين الذي درسه في صياغة أحداث درامية محتوية إما على تأثير المفاجأة أو المفارقة إلخ. وكذلك تهيؤ التأثير في الحدث نفسه. بل أيضاً العمل على لحواء أكثر من تأثير في إعادة صياغة هذا الحدث ذاته

اللعاب التأثير الدرامي، ما دام التشويق في مجمله: هو إثارة لتساؤلات تتم الإجابة عليها لاحقاً⁽³³⁾. تساؤلات من قبيل من عمل ذلك؟ ما الذي حدث؟ كيف سيتهى الأمر؟. وهي تساؤلات يمكن إثارتها والإجابة عنها، خلال فترة رسمية وجيزة، أو ربما لا يجاب عنها إلا في نهاية سرد (المعلم) وربما تثار تساؤلات كثيرة، في حين تتم الإجابة عن أحدها أو بعضها بشكل سريع، ويُؤجل بعضها أو حتى أحدها فقط إلى حين آخر، وقد يكون هذا الحين المؤجل هو نهاية المعلم. لكن الأهم هو أن شرط تحقيق التشويق لكي يتم تطويره وديمومته، إنما يكمن في الإلحاح على استدعاء التساؤل

فكما يمكن تحقيق التشويق بالإلحاح، أو التصريح بمضى ما سوف يحدث أخيراً، كذلك يتم بتكمم معلومة⁽³⁴⁾ أو معلومات يحتاج المتلقى إلى معرفتها، أي إن لعبة التشويق تحرى تماماً في إطار لعبة العلى / الإحشاء والكشف. وهما يعملان كذلك جوريم بوجمن في كتابه (المدرسى الطابع) في المصطلح المصوب بـ "التشويق" Suspense يمكن الانتفاء كذلك بما يقترب من التقنين ذاته⁽³⁵⁾ الذي يشير مباشرة إلى وسيلة إخفاء المعلومات أو بعض منها

يتعاضد "التشويق" مع "المفارقة" في أن التشويق يمكن أن تقوم تساؤلاته على جهل الشخصية بالمعلومة، التي يعلمها المتلقى (أي مفارقة)، ومع ذلك فإن ثمة تساؤلاً يبقى متى ستعرف الشخصية ذلك؟. كما أن التشويق يمكن أن يقف على الطرف المقابل من المفارقة، عندما تعتمد الشخصية الدرامية بمعلومة هي لب الإجابة التي يتسائل حولها المتلقى. وما أن تقف الشخصيات والمتلقى على حد سواء على ما يكون قد خفى من معلومات (الإجابة)، يتوقف "التشويق"، وبالنسبة لا تكون هناك أية إمكانية لمفارقة أو سواها من الألعاب الدرامية، أي بما يشير إلى أن ثمة ما يجمع بين تلك المؤثرات / الألعاب الدرامية، بل إنه لما يربك أحياناً في إجراء تصنيفات قاطعة لها.

ومن قبيل ذلك ما قد نعثر عليه من بعض التداخلات التي تربك عملية التصنيف بين المفاجأة، والمفارقة، كأن يتسائل في حيرة "إن كان لا يدخل

33. Bol. Mieke Narratology . Introduction to The Theory of Narrative.p.p.114. 115.

34. bid

35. Boggs. Joseph M: Ibid., pp. 24. 25

في باب المفارقة^(٣٦) مشهد نشال محترف تشل بقوده أثناء قيامه أما بصله المصاد، إذ بالرغم مما يفهم به لعبة "المعارفة"، فإنها تصل هنا إلى قمة مستوياتها بما يمكننا تسميته "اللامفارقة"، ذلك عندما يوجد بالفعل المفارقة / اللعبة، ولكن ثمة مفاجأة تعديها، ولكن دور أن تسميها، أي تبقى هي حالة كونه اللعبة، ولكنها بعد أن عدلت - باللعب أيضاً - إلى مستوى جديد يستلزم بدوره تسميته الخاصة التي نرى أنها "اللامفارقة بالمفاجأة" وقد يبنى هذا الشرح النظري الجرد غير واضح، إلا أن المثال الذي يسوقه ستيان بصدد الملهة السوداء، ربما يقترب بنا من هذا المفهوم، فيوضح ذلك تماماً، "فبواسطة التناقض يقترب بيراندلو من (الحقيقة) اقتراباً أكبر في (محنة أنت إذا اعتقدت ذلك)، فالسيور بونرا يملأ أن حماته السيورا فرولا مجبوبة لأنها تعتقد أن زوجته هي ابنتها، وهي في الواقع زوجته الثانية، إذ إن زوجته الأولى التي هي ابنتها حقاً ماتت خلال هزة أرضية، وهذا حادث ألهم لم تستطع الأم - قط - أن تصدقه. ويبدو هذا مقنعاً إلى أن نسمع من السيورا فرولا أن بونرا هو المجهول، بما أنه يعتقد فعلاً أن زوجته ماتت أثناء هزة أرضية، وأنهم اضطروا إلى السماح له بأن يتزوج ثانية المرأة نفسها، والتي هي ابنتها، وهو مقتنع أنها امرأة أخرى، وكلتا القستين ملامة، ومع لا تعطى الجواب قط .

ومن ثم يكون تعليق ستيان بالتساؤل ثم إجابته "أريد الحقيقة"^(٣٧) الحقيقة هي أن بونرا وفرولا مصيبان كلاهما، فتلك هي طبيعة الحقيقة إن شاء الملهة السوداء يتم بواسطة انطباعات تميل وتناقض ما سبقها، وهو التوصيف الذي قصدنا به "اللامفارقة بالمفاجأة"، بصرف النظر عن كونه مبهجاً أو سمة لاتجاه بمينه هو الكوميديا السوداء كما يراه ستيان، فالأهم هو كونه سمة ومبهجاً فتناً يمثل مستوى من اللعب / الفن / التقمص، وقد توجب رصد وإثباته باعتباره قائماً وممكناً في إطار "الفن"، ضمن سياق "اللعبة"، وإن كان يمثل مستوى متقدماً من هذا اللعب، وهو الذي اعتبره ستيان ضمن إطار الحدانة

نكن ما يهمنا الآن هو ما يمكن أن ينشأ من تداخلات بين أنساب التأثير الدرامي، خاصة عندما تكون إزاء أهم مؤثرين في هذا الصدد المفارقة.

٣٦ - ميومراك (دي. سي.): القصص السليبي، - ص ١٧.

٣٧ - ستيان (ج. ل.) الملهة السوداء، - ٤٧.

والتشويق، اللذين يشهران بالتدليل على أن ثمة ما يجمع الألعاب / المؤثرات تحت تقنين أشمل يمثل التشويق، يتصح أن الممارسة بمعناها العام (المظهر غير ما هو عليه واقع الحال) هي الأساس ، إن لم تكن الجوهر هي الصياغة الدرامية إجمالاً، بحيث إن ما يعتبر من قبيل التصنيف لأبواب من التأثيرات الدرامية، إنما لا يعدو كونه "تنويعات" من "الألعاب" في إطار صيغة الممارسة، بمعنى أن "الممارسة" هي في حقيقتها مفارقة، ولكنها تتحد تصميمها الخاص باعتبارها لعبة مميزة مثلاً عن الانقلاب الفرامي^١ من حيث الدرجة (نرى- خلافاً لآخرين- أنه مفاجأة ينقلب منها تعاطف الجمهور، وتؤدي إلى انقلاب الموقف من الصراع)، كما أنها مميزة كذلك عن إثارة التشويق/ التوتر، وعن اللعبة الدرامية المباشرة تحت اسم الممارسة الدرامية...

لهذا فإنه يمكن تقنين اصطلاح هذه التأثيرات الدرامية إجمالاً - أولاً - ما دامت مجتمعة في إطار عام، ألا وهو "الممارسة / التشويق"، ثم يمكن - بعد ذلك- تقنين كيفية اصطلاح كل تأثير على حدة ضمن هذا التقنين العام

وهكذا تمكنتُ - بناء على الحثثيات ذاتها، وخلال عدة مراحل من الممارسات السابقة - من تحديد موجد لما يمكن اعتباره تقنياً، والذي تم لأغراض التدريس بأقسام السيناريو والإخراج والمونتاج بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة (منذ بداية النصف الثاني من الستينيات) ، وهو ما يمثل الأساس في مادة هذا القسم النظري^٢

^١ تظهر بعض المادة في كتاب ألعاب الدراما السيمائية * للمؤلف ، ضمن إصدارات مكتبة الأميرة بالهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٦ .

قانون اللعبة : جوهره في لعبة التوقيت

تعريف وسائل التأثير الدرامي

المقصود إذن بوسائل التأثير الدرامي هي الطرائق التي يتم بها عرض الموقف الروائي على المتفرج تبعا لتأثير الدرامي المطلوب التأثير به في هذا الجمهور، على سبيل استثمار اللعبة في الفن في التعامل مع المتلقي، وذلك حسبما يرى مبدع العمل . فقد يرى في هذه اللحظة ضرورة إثارة الرعب عند المتفرج.. وقد يرى أن المطلوب مجرد إثارة تلهمة على معرفة النتائج . كذلك قد يرى أنه من المناسب إضافة ملاحظة في هذا الموقف أو ذاك.

والذي يهمنا هنا هو أن الموقف الروائي قد يكون موقفاً واحداً، ولكن لكل كاتب رؤيته في الطريقة التي يرى أن يوصل بها الموقف نفسه للمتفرج . فقد يرى توصيله اعتماداً على التشويق.. وقد يعتمد على عنصر المواجهة . إلخ.. فكما ذكرنا، قد يظل الحدث الروائي واحداً لا يتغير . ولكن كل كاتب يتناوله بالطريقة التي يراها من حيث التأثير الدرامي.. فالشاب الذي نعتت نظره هتاة جميلة بالكاريبو.. ثم استجاب لاهتمامتها وحركاتها حتى هُتم بالنهوض إلى مائدتها في اللحظة نفسها التي انصرفت فيها الفتاة، فإذا بها عمياء تتحسس طريقها.. فما هذا إلا "مواجهة" من حيث التأثير الدرامي . ولكن ثمة كاتباً آخر قد يقدم الموقف نفسه بأن يسبقه بمشهد للمتاة وهي تدخل الكاريبو تتحسس طريقها كعمياء.. ومن ثم سوف ينمى عنصر المواجهة الدرامية عندما تنهض أمام الشاب في النهاية متحسسة طريقها.

وهي هذه الحالة الثانية يسمى التأثير الدرامي "مفارقة درامية" كما عرفنا ولكن ما يهمنا الآن هو أن الذي فرق بين كلتا الطريقتين هو طريقة التحكم في عرض المعلومة.. وهي هي مثالنا هنا معلومة أن الفتاة "عمياء" . فعندما أجل الكاتب عرض معلومة أنها عمياء، ثم اختار التوقيت المناسب لإلقائها على المتفرج، حققت له عنصر المواجهة.. ولكن عندما سارع كاتب آخر بتقديم المعلومة نفسها منذ البداية أصبح التأثير الدرامي مختلفاً . مع أن الحدث الروائي واحد.

وهنا يمكننا الاطلاع على قانون اللعبة، الذي هو قانون التحكم في تصيب
وسائل لتأثير الدرامي عبر صياغة تقنية نظرية وموجزة

قانون للتحكم في وسائل التأثير الدرامي،

إن الذي يفرق بين تحقيق تأثير درامي بطريقة معينة وبين تحقيقه بطريقة
أخرى، مع أن الحدث الروائي واحد في كلتا الحالتين، هو طريقة التحكم في
عرض المعلومات على المتفرج، من حيث:

(أ) عرض المعلومة أو تأجيلها ، أو إخفاؤها ..

(ب) توقفت إلقاء هذه المعلومة على المتفرج..

(ج) اختبار للتلاعب بالتوقيت / الطي / الإغفاء والكشف

في تلافيلات السيناريو مع الإخراج والمونتاج السينمائي،

الآن يمكن إجراء التطبيق التقني ذاته على كثير من المواقف للحصول على
المتائج المطلوبة بإمكانية التلاعب بعناصر أساسية شامل هو التوقيت / الطي /
الإغفاء والكشف، بإيراد مثال ملحق للاختبار، بحيث يتواءم به كذلك عنصر
"المواجهة الدرامية"، فإذا ما أجريت عليه محاولة التحوير ذاتها إلى "معارضة
درامية"، فسوف يتحول إلى اختبار حديد لإجراء التقنين ذاته، ولكن باستخدام
الوسيلة السينمائية / الإخراج والمونتاج السينمائي في إحداث التحوير من مؤثر
درامي إلى آخر، الذي هو محصلة معتمدية للسيناريو

وهيما يلي نص الموقف المثال / محل الاختبار التطبيقي، وهو المأخوذ كذلك
من مرحلة لاحقة من نفس سيناريو فيلم "هارف الكرياج" للمؤلف:

- قطع إلى لحظة كبيرة للتلميوز

يرى بشكل مستوال ..

والكاميرا تفتح على الشقة

بمعها - فلاش بالك-

وسامية بقميص النوم

متجهة إلى التلميوز ترفعه .

- فيأتيها صوت المتحدث في

صلافة ، ويلهجة أولاد البك

صلافة : أيوه أنا

- فيسألها الصوت بشخط

مماحن

- فتزد هي بصمف مؤدب ..

صامية: الر

ص. الرجل: المدام سامية

صامية: أيوه أنا

ص. الرجل: عارفة صوتي وإلا لا ؟

صامية: مش واحدة بالي يا فندم

ص. الرجل: لا لا .. إحنا هانقول أفندم من

دلوقتي و يستعيط فيها ؟

صامية: مبادتك عاوز مين ؟

ص. الرجل: أنا حلالة الأعرج

صامية: عاوز نمرة كام ؟

ص. الرجل: النمرة إلى بيتنكمن منها .

صامية: هاستعيط ثاني .

- فتزد كنوخ من محاولة

التخلص منه

صامية: طيب الأسناد وجدي حيرج مش

موجود دلوقت .

ص. الرجل: إحنا ما بنشعاملش مع الأرواح ..

الزوجات فقط .. قتلك أنا حلالة

الأعرج يتاع ليالى الهرم .

سامية: ليالى الهرم ؟
من الرجل: أظن كده بقى مافيهش أى
فرصة للاستعباد ..

فترد متسائلة محاولة التذكر

- وقد بدت على وجهها
علامات تذكر مضاجعة
فتسرع بالاستلقاء على
الموتيل بشكل انسيابي وقد
بدأت ترد عليه بالفة
شديدة.

سامية: طب مش تقول كده من الأول يا معلم
حلاوة

من الرجل: وأنا كنت اعرفك مين عشان
اهمك ؟ أنا هاعرف مين ولا مين ..
الحق عليكى لآنك بنت كثر ..
ومافيش واحدة من بنات الكار
مستعرفش حلاوة الأعرج .. ده
أنتى اتفتحتلك ليلة القدر إنك
هاتشغلى معايا قوليلى . إنت
شكك إيه بقى على كده ؟

- وهما نلحظ فى رد سامية
عليه لهجة جديدة لم يالها
منها من قبل . حيث تكشف
جانباً خفياً من شخصيتها .
صدما تجيبه فى دلال
أشوى ..

سامية: تعجب
من الرجل: حلاوة ؟
سامية: وشقية
من الرجل: متجهرة ؟

مسلمة: ع الآخر يا حلاوة

- ثم تسترحي أكثر على الموتيل
وهي تستمع لصوته .

من. الرجل: شوهي بقي أنا ماعديش وقت
للندوة حاكم الصيف دخل ..
والصوق كايمن عليها .. موسم
بقي كل سنة وانتى طيبة .
مسلمة: وانت طيب يا معلم... الأمر تلاقى.
من. الرجل: راجل صيف جديد .. لكن جيبه
ثقل.

مسلمة: والمطلوب ؟

من. الرجل: عاوز يتمجه

مسلمة: يتمجه يا حلاوة

من. الرجل: ثلاث لئالي ورا بعض .

مسلمة: ولأين على أنا ؟

من. الرجل: انت وصاية بصراحة

مسلمة: وأنا من الخدمة .. لكن

مهن يا ترى إلى وصى ؟

من. الرجل: مش شغلك بقي . الرجل أول ما
استقبلته في المطار .. ادانى
بمرتلك وحلف ما يستمتع غير
بيكى أصعابه عما إلى بنمو
هناك.. شوهي انت بقي اتعاملتى مع
مهن ؟

مسلمة: مش مهم بقي .. قصير الكلام ..

من. الرجل: قصره .. الدفوع بالنص

مسلمة: دا طمع

من. الرجل: لالا ... انتى هانسووى فيها

- فتهب من مكانها واقفة في
جدية وثقة ولهجة قاطعة .
- هيأتها صوته مستهزئا

من دلوقتى ؟

- وإذا بها تأخذ مكانها على
الموتيل مرة أخرى هارثة.

سامية: وانت زعلان ليه يا حلاوة .. بين
البائع والشارى .. يفتح الله .
من. الرجل: هاتحكى فيها و أنا مريوفاك مع
ريون جديد

- فتأخذه ..
سامية: هى .. ما الشفق واسعة ممتدة .
هاترغلى ليه يا حلاوة ؟

من. الرجل: فكتا إنك وصاية
سامية: جلاص .. بيقى المنع وصاية .
من. الرجل: قصر الكلام ..

سامية: قصره .. لك واحد فى المية ..
من. الرجل: يا بنت الـ

سامية: إخرس قطع لسفلك .. أنا مش
وشيع يا روح أمك .. أنا مانتكلش
أوبطة

من. الرجل: معش عندك حق طيب
ياقول إيه ؟ مانحليهم عشرة المية ..

سامية: واحد فى المية . ولجل المعاملة الطيبة
هاديك التانى بقشيش .

من. الرجل: بقشيش ؟
سامية: عا حيك ؟

من. الرجل: عاجبى ..
سامية: إمتى يا حلاوة ؟

- فتبسم فى صوته ربة دهول ..
بينما تسأله هى فى تحد
مأخر .

- فيأنيها صوته مستعلماً ..
ها تهتسم سامية ولعود إلى
لهجتها فى التبدل حيث
تسأله ..

- قطع -

كابينة تليفون

- قطع إلى المتحدث إليها -
حلاوة - هي لقطة كتفية
وهو يتحدث في التليمون في
داخل كابينة عمومية ولا
تتصرف على وجهه وهو
يجيبها ..

ص. الرجل: النهاردة الساعة عشرة
بالليل .

- بينما يستدير حلاوة وتكشف
الكاميرا عن وجهه، حيث
تفاجأ بأنه وجدى منتحلاً
هذه الشخصية وقد وضع
منديلاً على سماعة التليفون
ليتغير صوته .

- وهو مستمر في حديثه إليها
بسانها
وجدي؟ تعبي فين ؟

- قطع -

مشهد (١٢)

نهار/ داخلي

مسألة شقة وجدي

- قطع إلى سامية التي ترد

وهي بنفس اطمئنانها

ولقتها.

سامية: قدام البيت تصرب لي كلاك

متطلع

- قطع -

كابينة تليفون

- قطع إليه وهو يرد .
- ثم يسمع انغلاق الحط فينظر
إلى الساعة في لحظة
تأمل ومعاناة والانفعال يكاد
أن ينسجر من وجهه وهو
ينظر إلى ساعته ..

- قطع -

مسألة شقة وجدى

- قطع إلى لقطة كبيرة لمقارب الساعة تشير إلى التاسعة والمنتصف .. وتفتح الكاميرا لتمتدبل سامية وهي في حركة داخل الشقة وتفاجأ بأنها ترتدى ملابس المسهرة وتمتد بتريين نفسها ..

- لحظات ويصنع فيها باب الشقة، حيث يدخل وجدى قادمًا من الخارج وما أن يراها في ملابس المسهرة حتى تهرق عيناه دموعًا وأسى بهما هي تنقسم ..

سامية: انت جيت .

- فلا يرد وجدى .. بينما هي تستمر في خطواتها لاستكمال ملابسها، وليس هناك إلا صوت وقع أقدامها مع صوت دقات المساهة الرقيقة .. ووجدى مازال يرقبها بنفس الدعر وهي تسأله بابتسامتها .

- فيسألها وجدى .

سامية: مايتروش ليه ؟

وجدى: انتى حارجه ولا إيه ؟

سامية: هاتخرج أروح فين ؟

وجدى: شايفك متروقة ع الآخر .

سامية: بلاش يمس ؟

- فتجيبه متسائلة بروح مرحة ..

- فيكنتم غيظه ضاغظاً على
شمتيه وهو ينظر إليها بعين
فيها الثمر ثم يسألها ..

وجدي: ماحدث سأل عليا النهارده ؟
سألهة: لا

- وهي مستمرة في خطواتها
المتواصلة في نشاط لتزين
نفسها وتصنع الحلق في
أدنها .. وبينما هو يرقبها
بتركيز تسأله.

سألهة: انت مش هاتنزل الليلة ولا إيه ؟
وجدي: مكمل النهارده

- فإذا بها تتوقف فجأة ملتزمة
إليه .

سألهة: مش عوايدك .

- ولكنه لا يجيبها وإنما يسألها
في توتر مكتوم ..

وجدي: ماحدث زتكلم في التيمون حالص ؟
سألهة: لا

- ويرقبها بشهيد وهي مستمرة
لا مبالاة ترش الكوثونيا على
نفسها بالبضاعة في
استمناح ، بينما يستطرد
وجدي مؤذله في إلحاح أكثر
توتراً ..

وجدي: قصدي يعني محدش كلمك انتي في
التيمون ..

- فتزد عليه بمشائلة في
إبتسام ..

سألهة: يعني حد اتكلم وهاخبي منك ؟
الساعة كالم معاك ..

وجدي: تسعة وتمنف

- فتبرق عيناه وهو يرد ..

سألهة: لسه بدري

وجدي: إيه هو إيلي بدري ؟

- فيهم مذكوراً متشاكلاً ..

سألهة: على ميلاد بزولك

وجدي: قتلك مش نازل
 مـ: جابر قفير رأيك .. لأنك اتمودت
 تقصى الليل يره .
 وجدي: واني مش خارجة النهارده حالص؟
 مـ: كنت قتلك يا وجدي .. إنت هيه
 حاجة مبيها شاعلة بالك ؟ ..
 وجدي: لا أبداً .

- لم يصمت لحظة .. ويتردد
 حتى يحرم أمره ويطلق في
 صغوبة ومجازفة ..

وجدي: بمن أنا مـأكد انك رديتي عنى
 التليمون النهارده
 مـ: من جهة رديت فأنا رديت

- فبهتفص كل جسمه في ثورة
 عارمة

وجدي: طيب بنخبى عنى ليه ؟
 مـ: أنا إلى باحبى عنك والآن أنت
 اتجسيت؟ كنت هاكرنى مش
 هاعرف صوتك في التليمون ؟

- فتلفت إليه على الأمور بنص
 درجة حدته ثائرة ..

- وترسم على وجهه علامات
 المـاجاة المـبـاغـة ، حيث لم
 يكن يتوقع أنه هو الذى وقع
 في المقلب وليس هي .

- وفي نفس اللحظة تنمجر في
 قمة هيمنتيريتها المـاجـة
 بأعلى ما أوتيت من صراحها
 المجنون في وجهه ..

مـ: آخرتها بتشك فيا يا وجدي ،
 هشلن ما إحنا مـش
 لاقيين النـقـمة مـاـكـلـها ، ولو يا
 وجدي.. ده لو حتى حياتنا ع القبر

يا وجدى مش أنا إلتى أعمل كده ..
 مش الإنسانية إلتى بتعبك وتعبدك.
 ليه حاولت تحطمنى .. ليه؟
 يتمتحنى فى التليمون ؟ كنت متوقع
 إيه؟ كنت متوقع إنى هاحوبك
 عشاق القرش ؟ هلمون أبو القرش،
 لكن تعيش اللحظة الحوية إلتى بينا
 يا وجدى ..

- بهيما يكون وجدى قد وصل
 قمة ذموله ودموعه وانهاره
 إلتى جوار قدميها ممسكا
 بكميها كأنه فى لحظة طلب
 لفخراى وهو مضجور الماء
 لا يملك نطقا ولا يستطيع
 كلمة ..

- وهى قد انهمرت الدموع من
 صينيها رغم العصبية
 الرهيبة التى وصلت قممتها
 على وجهها ، وبدات
 تتلمس شعره بحبايبها وحبا
 الجأرف له ، رغم اللحظة
 المشوية بالعصبية ..

- وهو مهال فى تقبيل يدها
 فى صمته ودموعه
 وعصبيته

- وهى أيضا لم تمسك يدها إلا
 أن تجد بصمتها منهارا فى
 حركة انمياى بطى ناحيته ،
 - حتى قبلة عارمة بينهما وهما

على السجادة فوق الأرض .
- وتدور حولهما الكاسيرا في
ديناميكية رومانسية مناخية
أثناء قبيلتهما ولحظة حبهما
الجارف .

- بينما نسمع صوت سامية
الذي يحكي للمعاصي هذا
الملاش.. وصوتها على تقفن
مشهد القيلة ..

من سامية وكانت لحظة خلاص جميلة زي
ما يكون بيندي حياتنا من جديد .

- قطع -

الاختبار / التعقيب على لعبة حلاوة الأعرج

بالطبع قد أصبح واضحاً في هذا الموقف ذلك العنصر الذي أدى إلى إحداث تأثير المفاجأة / اللعبة الدرامية، عندما تم "الكشف" عن أن وجدى هو المتحدث بالتلفزيون، بعد أن كان عنصراً الإيحاء والتوقع يتودان ويشيران مباشرة إلى شخصية أخرى مصطبغة هي شخصية حلاوة الأعرج.. وهنا لن يبدو ثمة اختلاف حرجى أو تقنى في إحداث هذا التأثير عن ذلك الذى تم إجراؤه في مشهد بداية "عارف الكرياج" ذاته، ومن ثم فإن إمكانية التلاعب لتحويل المفاجأة إلى مفارقة، هي ذاتها الواردة هنا كإمكانية للتحقق، بحيث إنه إذا ما تم إلقاء (كشف) معلومة أن وجدى هو المتحدث بالتلفزيون منذ بداية الموقف لتحولت لعبة لتأثير هورا إلى المؤثر الآخر وهو المفارقة الدرامية، إذ يصبح المتخرج بعدها على عزم بمعلومة أن المتحدث بالتلفزيون هو وجدى ، وليس من يسمى حلاوة الأعرج، هي حين أن سامية لا تعلم ما يملئه الجمهور، وهو ما يمثل شرط تحقيق المفارقة الدرامية، وبدليل أن هذا التأثير نفسه قد حدث في الصياغة الحالية ذاتها للموقف حالما أقيمت معلومة أن وجدى هو المتحدث في التلفزيون، فما أن التقيا (وجدى وسامية بالمشقة) حتى كان ما يجرى بينهما عبارة عن لعبة "مفارقة درامية" قائمة على علمنا - نحن الجمهور - بأن المتحدث هو وجدى، أما سامية فلا تعلم ذلك، هذا وحين يتم إلقاء معلومة (كشف) أن سامية كانت على عزم (بالاستنتاج) تقع المفاجأة / اللعبة اننتيجة من الإحماء سلفاً لكونها كانت تعلم، حيث ذهبت المفارقة بالحوار لردود سامية هي التلفيزون إلى إحماء استنتاجها هذا عما - نحن الجمهور - لحين توقفت إلقاء المعلومة بهدف إحداث التأثير بالمفاجأة.

ليس إداً هناك ما هو إضافة شرح جديد في هذا الاختبار عن سابقه بأكثر من التأكيد حتى الآن على إمكانية قصين اللعبة / التأثير الدرامى، ولكن ما يتوجب تأكيده الآن - إضافة إلى ما سبق - هو دور الوسيلة السينمائية / الإخراج والمونتاج السينمائي في تحقيق مثل هذه التلاعبات ، ذلك أنه إذا كانت بعض هذه التلاعبات يمكن أن تتم عبر عناصر الكتابة، مثلاً أشربا إلى صياغة الحوار هي إحداث المفاجأة في هذا المثال، فإن إمكانات الإخراج السينمائي

عامة، وما يتركز منها في التقطيع (الفيكوباج) أو (الميرانشوت) Mise - en Shot خاصة، ومن ثم إمكانية المونتاج كذلك، إنما يمكنها أن تلعب دوراً مؤثراً وحاسماً في هذا الصدد، حتى على الرغم مما قد تمت كتابته، بل الأبعد، أنه ممكن حتى في مرحلة المونتاج، على الرغم مما قد تم تصويره . وليس فقط بالرغم مما تم كتابته، وذلك ما دام أن قانون التوقيت / الطي / الإخفاء والكشف، يوفر لإمكانات الإخراج والمونتاج الصينمائي ناصية هذا التلاعب.

إن مخرج مشاهد هذا الموقف، لو أنه صور لقطة حديث وجدي بالتليمون، على اعتبار أن موقعها سيكون مبكراً منذ أول رد لصابية على التليمون، استهدافاً لتأثير مفارقة درامية، إنما يمكنه - أي المخرج - كذلك أن يعيد صياغة اللعبة / التأثير حال ممارسته لمونتاج المادة المصورة فعلاً فهو لحظة أن يحذف تلك اللقطة المبكرة لحديث وجدي في التليفون . إنما يقاب التأثير من مفارقة إلى معاجاة، ما دام أنه "حذف" ، أي "أخفى" و"أجل" إلى حين "توقيت" آخر يلقي فيه تلك المعلومة، هذا كما أن العكس بالعكس صحيح، لو أن التصوير قد تم بناء على هذا "التأجيل" ، إذ يكفى في مرحلة المونتاج أن يقدم لقطة واحدة لتصبح مبكرة، فيتحول التأثير من "مفاجأة" هي التي كان مضططاً لها منذ صياغة المخرج لتقطيع لقطاته، إلى "مفارقة" درامية عندما جلس إلى طاولة المونتاج

هذا، ولكن الأمر في الإخراج لا يتوقف عند مجرد التلاعب بتوقيت وضع النقطة في سياق التتابع، وإنما يسحب كذلك إلى كل عناصر إخراج اللقطة ذاتها، ذلك أن "لقطة كتمية" لحديث وجدي في التليفون كفيلة بإخفاء المعلومة (وجهه) . ومن ثم تحقق الأثر / اللعبة، في حين يعتف الأثر تماماً لو أن اللقطة كانت عامة ومواجهة تماماً لوجه وجدي. كذلك فإن حركة الكاميرا أو الأشخاص في داخل اللقطة هي بدورها إمكانيات تلاعب في التوقيت / الطي / الإخفاء ثم الكشف.

وعلى سبيل المثال، فإن اللقطة الكتمية لوجدي متحدثاً بالتليمون هي "إخفاء" لمعلومة" أن وجدي هو المتحدث، لكن بعد عدة جمل حوارية في داخل اللقطة نفسها ، وإذا ما تحركت الكاميرا "شاربوه" قصير لتكشف عن وجه وجدي، فإن ثمة تأثيراً لمفاجأة سوف يحدث (ويمكن كذلك أن يستدير وجدي كاشفاً عن وجهه للكاميرا مع ثباتها) . إضافة إلى ما يدكر به مرة أخرى، من أن المخرج

سيمكنه أيضا في حالة المونتاج أن يحذف جزءا من اللقطة به الحركة / الكشف، وذلك تلاعبا بتوقيت إلقاء المعلومة إذا ما ارتأى المخرج قيما بعد أهضمية "التأجيل"، ومن ثم تأجيل مفاجأة أن المتحدث هو وجدي

ولن نقف إمكانيات التلاعب عند حد، مع أن للتصمين حدا، على عكس إمكانية الطلاقة الإبداعية للمخرج، والتي تبدأ في استثمار إمكانية التقسيم عند امتلاكه النص المكتوب، حيث بإبداعه يمكن أن يثرى اللعبة بالكثير -مثلا لو أن النص المكتوب قد حدد اللحظة التي تلقى فيها معلومة أن المتحدث بالتليمون هو وجدي، هذا بالمخرج المبدع، وعندما يكشف بالكاميرا عن المتحدث بالتليمون، نجد أنه ليس وجدي، وإنما أحد البلطجية من العاملين مع الأب في معرض السيارات.. وتتمتع الكاميرا على المشهد (تراك أوت.. أو روم أوت) لتصبح إزاء لقطة أوسع فيظهر الأب.. وأيضا إلى جواره يقف وجدي ممابيا بقسوة، وهو يستمع إلى الحوار الدائر في التليمون من خلال سماعة أخرى، ولما في حاجة كذلك إلى تكرار توصيح إمكانية التلاعب مجددا بهذا المؤثر بحسه في مرحلة المونتاج، باعتباره الإمكانيات المسرحية هنا^(٢٨) وهي كتاباته الأولى كان إيريشتهن يعتقد أن^(٢٩) أصغر وحدة لل فيلم هي اللقطة، وأن كل لقطة تعمل كلمة من ألعاب السهرق، أي إنها تحدث تأثيرا سيكولوجيا معنا يمكنه أن يتعد مع اللقطات الأخرى المجاورة ليبنى الفيلم. وفي إطار هذا الفهم وشرحه المجازي باللمبة، نحدد موقعه في موضوع العلاقة بين العناصر المختلفة التي يتكون منها إخراج الفيلم السينمائي، حيث "قادی أبرزتشتين بأن يعمل كل عنصر كلمة من ألعاب السهرق تختلف عن اللمبات الأخرى ولكنها تساويها"^(٣٠) في قهرتها على أن تحدث في المشاهد تأثيرا نفسها دقيقا، وبما يندفع إلى مناقشة وتحديد نتائج الاختبارات بدقة.

النتيجة:

تقنين اللعبة "ممكن" في الإبلاغ السينمائي

إن ما سبق اختياره تطبيقها لا يبدو كونه محاولة الإجابة عن سؤال "مدى

٢٨- أندرو (ج. دانلي)، نظريات الفيلم الكبرى، ص ٥٢.

٢٩- المصدر نفسه.

إمكانية ممارسة التقنيين عبر العملية الإبداعية للسينمائي. هذا وقد أثبتت الاختبارات المبدئية - مع تعدد تبسيطها لأغراض الشرح - أن ذلك ممكن، ودائماً هو "ممكن" بصرف النظر مرحلياً عن كونه التقنيين الممكن عبر ما هو سائد، وليس عبر كونه تقنياً لتجديد إبداعي، حيث يصبح تلك خطوة تالية فيما بعد هذا التقنين.

ولكن هذا التيقن من "الممكن" فيما هو سائد، سرعان ما يستدعي قضية الخلاف المذهبي في توجهات الجمالية السينمائية في الإطار السائد نفسه، وبما يمكن احتراؤه إلى توجهين أحدهما يقول بالمونتاج عماداً لجمالية السينما، في حين لا يتوقف الآخر عند هذه المونتاجية، وأياً كانت التمايزات النوعية داخل كل توجه منها. أما بحث "الممكن" فسرعان ما يثبت نفسه كذلك في أي من هذين التوجهين الرئيسيين، ما دام أن عنصر التقنين يثبت نفسه في ممارسة أي منها، باعتباره إمكانية تلاهب به "التوقيت".

يبقى إذن، أن يُصاغ الاختبار (تقسيم اللعبة "ممكن" في الإبداع السينمائي) مهما اختلف التوجه الجمالي للإبداع السينمائي.

(١) اللعبة المونتاجية:

ما دام أنه لا يمكن أن يكون هناك خلاف على أن المونتاج السينمائي "هو"، أي إنه "ممارسة إبداعية"، وأنه إذا كان ثمة خلاف، فهو إما حول قضية اعتباره صيغة التفرد الإبداعي للسينما بين الصنوع، وإما أنه خلاف بين التيارات والاتجاهات بداهل كونه "هنا" دون أن يمس ذلك كله كون المونتاج "هنا" إبداعياً.. فنستطيع بالتالي أن ننتقل - على سبيل الاستيضاح - إلى مجرد مثال واحد في المونتاج السينمائي الذي يقوم برمته على سبق واضح للنظرية على الإبداع. سواء منذ اكتشاف الأمريكيين بورتر وجريفيث أول قطعات مونتاج موزعة، أو منذ اكتشاف الروس - وعلى قمتهم أرنشتين - المعالجات الجمالية لإمكانات هذا المونتاج - أي منذ صاغها إيريشنين - في نظريات جمالية تبناها كثير من النظريات المختلفة أو المتوافقة أو الكاملة التضاد معها ومن ثم فالتطبيقات المشارحة لهذه النظريات إنما تزخر بكثير من الأمثلة، لكن لميالق التقرير فقط سوف ندع إيريشنين يشرح لنا مثالا واحدا عندما يستشهد "بأمر عمل في المونتاج نمده (يويتلر)، ولقد كان ذلك في فيلم (دانتون)، وهو أحد الأفلام الواردة

من المانيا، ومن تمثيل (إميل جابينجر)، فطبقا لما تم عرضه على شاشتنا السوفيتية رأينا مشهداً⁴⁰ مؤداه أن (كاميل ديزمولىير) قد حكم عليه بالإعدام بالمقصلة، فيدفع دانتون بأفعال شديدة إلى روبينبير الذي يستدير ثم يمسح عن وجهه دموعه، فنقرأ التعليق المكتوب بعدها بقول ما معناه تقريبا هكذا اضطرت باسم الحرية أن أصحى بصديق - * - وبهاجثنا أيرشتين عندما نتحدث عن انص الأناى الأصلى للميلم متساؤلا "من يستطيع أن يحسن أن هذا الدانتون عندما جرى إلى (روبينبير) إنما يهتق فى وجهه"⁴¹ بل إن هذه البصقة هى ممسها الدمعة التى مسحها روبينبير من على وجهه بالتدليل؟. وأن التعليق المكتوب كان يعنى ويشير إلى كره روبينبير لدانتون، وهى الكراهية نفسها التى بسببها حكم فى النهاية على دانتون بالإعدام بالمقصلة؟

هكذا انقلب ممرى المشهد بأكمله رأسا على عقب، لمجرد قطعين بسيطين حيث يقصد أيرشتين حذف اللقطة التى بها "البصقة"، والتى كان من شأنها أن تغير كل المعنى، بل اتجاهات الأحاسيس ناحية الشخصيات الدرامية. أى إنها عملية إعادة للإبداع السينمائى تحققت بناء على بديهية نظرية يعرفها كل فنان سينمائى، والتى يصوغها أيرشتين بعبارة "إنه لمن البديهي لأى شخص توجد بين يديه قطعة من الفيلم كى يضعها فى مكانها المناسب"⁴²، أن يعرف بالخبرة، أن هذه القطعة سوف تبقى معايدة على معناها، حتى على الرغم من كونها جزءا من تسلسل مرسوم ومخطط له⁴³ وهى تبقى هكذا إلى أن تتصل بقطعة أخرى، فتكتسب فجأة معنى آخر، فتتقله لشكل مختلف تماما عما كان محمدا لها عند التصوير، وهى كلمات أيرشتين ذاتها التى إن عبرت عن حيرة فى هذا المهوم، إلا إنها ذاتها المصوغة على هيئة نظرية يكتسبها السينمائى لتقوده - مسبقا - فى إبداعاته.

40- Eisenstein, Sergei: Film Form - p 11

41- Ibid.

42- Ibid, p. 10.

43- ينظر الترجمة الكاملة لهذا الفصل من كتاب أيرشتين فى مذكور ثابت، فى علم الجمال السينمائى.

ولكن جمالية المونتاج فى المسرح أيضا - وكذلك مذكور ثابت: فى جماليات الفيلم (٢) أيرشتين من

التهاج إلى السينما - هو المسرح.

(ب) لعبة التوقيت ليس بالمنتاجية وحدها،

ولكى يمكن تجنب الحوص في الاختلاف الأسلوبى بين اتجاهى المنتاجية / أيرسشين، وعمق المجال / يازان، فإنه يمكن الاستناد فقط إلى التجارب التى يقر بالموثاق هى نظرية عمق المجال نفسها عند يازان، أى بما يشمل الأسلوبين فى الحقيقة، حيث يمكن فى هذا الجانب^(١٤) تعريف القصة (ومن ثم لتتابع الدرامى) بأنها العلاقة الرمزية بين أحداث انتحبت بعناية، سواء قدّمت هذه الأحداث بالتتابع الموثاقى، أو عبر عمق المجال للقطعة العامة، أو بكليهما تبعاً لعمدية الإدراك السيكولوجى للواقع، فإن مادة المبدع الدرامى السيمائى تبقى عبارة عن العلاقة الرمزية بين الأحداث (وهى علاقة تستتبع بالطبع علاقات الأمكنة)، وبما سوف يعنى بعد الاحتمار أن العمل على هذه المادة الرمزية هو للعب بالتوقيت.

إن وجود عنصر "التوقيت" كعامل حاسم / أداة، فى تشكيل المؤثرات الدرامية، إنما يشير إلى الخامة / الرمز النفسى، الذى يميز بدوره عن إمكانية الخلق لدى تشكيله، وبما لا يعنى مجرد القولية، وإنما هو الخلق / اللعب بالرمز، ذلك لزمى الذى يشكل فى كل مستويات الفيلم / الرمز عاملاً فيها خلافاً، بل هناك من يذهب إلى القول باعتباره العامل الفاصل فى ماهية وهى كيهوية الميم كمن مثلما يقرر ذلك المخرج السينمائى أندريه تاركوفسكى لدى إجابته المباشرة عما تتشكل منه الصورة السينمائية، حيث يصبح الرمز فى السيمما الأساس^(١٥)، كالصوت فى الموسيقى، واللون فى الصون التشكيلية، والشخصية فى الدراما. كذلك مع أنه يمكن التكلم بلا نهاية عن الطبيعة الجامدة للسيمما، الشيء الأساسى والمسيطر فى الصورة الفنية السينمائية هو الإيقاع (الريتم) المميز عن مجرى الرمز داخل اللقطة، ويظهر مجرى الرمز ويكشف عن نفسه فى سلوك الشخصيات و لتفسيرات^(١٦) التفسيرية والصوتية، ذلك إذ يذهب تاركوفسكى إلى أبعد مدى فى شرحه "فمن الممكن تحليل فيلم بدون ممثلين وبدون موسيقى أو ديكور وبدون مونتاج، إذ يكفى فقط الإحساس بجريان الرمز داخل اللقطة، وهذا

١٤ أندرو (ج دادلى): نظريات الملم الكبرى - ص ١٥٢

١٥- تاركوفسكى (أندريه) أقواله فى الصورة الفنية السينمائية - ص ١٧

١٦- المصدر نفسه - ص ١٥.

ما سيكون سيمما حقيقية، كما ظهر في وقت ما فيلم (وصول الفطار) للأخوين لومبير ، أو فيلم لأحد ممثلي Underground الأمريكية. فيلم تصمم فعالية مذهشة وغير متوقعة، إذ يرى فيه ولوقت طويل رجلاً نائماً حتى لحظة إيقاظه .

في الاتجاه المقابل لما يعرف عادة بـ "المونتاجية/ أيرنشتين" وتارة أخرى بـ (الشكلية)، وحيث "وضع بازان ما يسمى^(١٧) بتقنية (عمق المجال)، الذي يسمح للحركة أن تتطور في وقت طويل ، وعلى مستويات مكانية ممتدة"، والذي يعنى في بساطة أنه "إذا بقيت بؤرة عديمة الكاميرا حادة إلى ما لا نهاية يكون للمخرج الحير في بنائه لعلاقات درامية متشابهة في داخل الإطار^(١٨) Mise en Scène بدلا من علاقات بين الأطر (المونتاج)" ، أي من حيث إن مصطلحي (عمق المجال) و(المونتاج) مصطلحان^(١٩) أسلوبيان يشيران إلى احتمالات تقديم الأحداث، لذلك يلزم لتقدم أيضا في اختبار بمشال حول إمكانية (اللعبة/ التوقيت) في الأسلوب الثاسي / عمق المجال

وبصدد المثال المطلوب نلتقي لدى سوركوفا بما تلتقطه وتطرحه كما لو أنه بمثابة الشرح التاكيدى لهذه المقولة من ناحية، وبما هو التمثيل لمأجأة درامية من ناحية أخرى، وفي الوقت نفسه هو إبداعية هيلمية ، وذلك من فيلم باسكال أوربيه المؤلف من لقطة واحدة ولمدة عشر دقائق^(٢٠) في البداية تسجيل الكاميرا حياة الطبيعة وعظمتها وسكونها وعدم مشاركتها في قلق الإنسان ودوافعه وعراشه. وبعد ذلك ، وبحركة رائعة ومتقنة ، تظهر أمام أعيننا بهرجة لنقطة صغيرة مهمم منها أن هناك رجلاً نائماً على الحشيش على سطح الهضبة . وهنا تثبت الروابط والعلاقات الدرامية فوراً، وسرعة الزمن تتناسب وسرعة سمياً لمعرفة من ينام على الهضبة نحن نقرب إليه مع الكاميرا بحذر شديد، وفي النهاية نعرف أن ذلك الشخص ميت، بل مقتول (مماجأة)، هذا ثائر نائم يوماً أبدياً في أحضان الطبيعة الرائعة التي لم تكن مشاركة في عملية قتله. عندما ندرك ذلك تعود بنا الذاكرة فوراً إلى الأحداث التي كانت السبب في خلق

١٧- أندرو (ج. نادلي): مصدر سابق - ص ١٥١

١٨- المصدر نفسه

١٩- المصدر نفسه - ص ١٥٢

٢٠- سوركوفا (١) الصورة الشبه السيمائية. - ص ١٦، ١٥.

هذه القصص على الشاشة ، تتشكل لدينا مجموعة كاملة من الصور الصية
ينجم فيها، كما في البوابة ، كل الأحداث التي تهرز عالمنا اليومي ، وهكذا تعلق
لعبة التوقيت أثرها عبر اتجاه عمق المجال، واستنادا إلى أثر المشاهدة التعليمية
داتها .

إذا لا يطبق مبدأ التوقيت / اللعبة هذا على اتجاه بعينه . ففي الطرف المقابل
لسيمما تاركوفسكي أو هيرتزوج وأشباههما توجد سيمما المونتاجيين /
أيرشتين، والتي على الرغم من تصادها مع هذه السيمما الجديدة إلا أن مبدأ
التوقيت / اللعبة يظل واحدا، وإن احتلكت جمالية الأسلوب السيممائي، فمن
حيث التصاد ها هو أيرشتين يضرب مثلا " كفرص أنه يتحتم عليكم عرض
جثة راقدة في غرفة"^{٩٠} فإذا قدمت هذه اللوحة بالقطعة عامة واحدة، فإن المشاهد
سيبدأ بالنظر كهضما يشاء . كما يوجه انتباهه الشيء الذي يريده هو وليس
للشيء الذي تريدون عرضه أنتم^{٩١} ومن ثم يقدم أيرشتين المعالجة الأخرى كما
صورت فيما قبل الحرب " يبدأ المشهد"^{٩٢} من زاوية العربة حيث يقع الحذاء، بعد
ذلك عرسوا لما ساعة تتكلك، ناهدة ومناثر معدلة ، بدأ متدلية من فوق
السريز، وبعد ذلك عرسوا إنسانا راقدا على السرير ملوث الرأس، ليعلق
أيرشتين بأن المتفرج في هذا التخطيط سوف يرصد توالى اللقطات باهتمام
شديد . واهتمامكم بـ " فموس الحدث القادم"، أي لعبة الإخفاء /
التوقيت، وهو ما يجري أيرشتين تحليله مقرا أن "في كل لحظة كبيرة"^{٩٣} يحدث
انعطاف، حركة، ثكر اتجاه سير الحدث غير واضح، فهو يتصاعد ليس في الخمل
الذي تريدون توجيهه في البداية، بل يعطف في اتجاه آخر^{٩٤}، ألا يعنى هذا
الانعطاف في اتجاه آخر ذات شرط الإيعاء بالتوقع الذي يصعب لتحقيق
المعالجة الدرامية، صير أخذ توقعات الجمهور في مسار مفاكس للمعلومة التي
ستلقى إليه بالمفاجأة؟

وأما من حيث منطق المعالجة الصية، فإن أيرشتين يستند إلى أنه - من حيث
المنطق - لا يوجد في الحياة كشف تتابى عن الأحداث أبدا، مؤكدا بذلك مبدأ
الحلي / توقيت إلقاء المعلومة في المعالجة الفنية

٩٠ - أيرشتين (مخرج)، حول تكوين سيناريو الفيلم القشور - ص ٩٢

٩١ - المصدر نفسه

٩٢ - المصدر نفسه - ص ٩١

وحتى إذا ما قيل بالتقابل مع ما يسميه ميخائيل روم: فيلم التأملات ، والذي يعلن مظهره في تحقيقه في مقابل ما يقوله: كقد سُئمت الأحداث ، ولا أريد أية علاقة مع أعلام تستند أساسًا على تساؤلات^(٥١) كالمسؤال التالي، ماذا سيكون؟ من هو الجاني؟ ماذا حدث؟ من الذي حنق الآخر؟ من هي المرأة الحائرة؟ كيف سينتهي كل هذا؟.. هذه المسائل لم تعد تهمني، لسببها وسط التفكير وأود إخراج فيلم التأملات^{٥٢} هنا هنا أيضا يصبح استهداف التفكير/ التأمل، هو أيضا لعبة، ولعبة قائمة على توقيت للتأمل، وتوقيت عرص أو إحصاء، ولا فكيف يتعدد أساسا ما يهدف المخرج إلى إثارة التفكير فيه

٥١ إيريشيف، (مخرجي): المصدر السابق - ٩٧

ضرورات نظرية: في ممارسة ألعاب الحرفية/الفن/الفيلم/السيناريو

ههنا كانت إشارتنا - في البداية - إلى الإبحار، إلا أن استناد ما تقدمه حرفي إلى ربط بين الفن واللعب، لا يد أن يثير استشكالات عدة، إن لم تكن هي أقل مستوياتها مجرد استعمالات أو تمازجات، تستلزم وضوحاً من أجل الإجابة، خاصة بما يخدم القناعة بملاقة 'التصحيح الممكن' في مجال الإبداع الميلمى. رغم إثباته بالاحتبار التطبيقي، ولهذا فقد اخترنا أهم ما نرى عرصه كضروريات نظرية في هذا السند.

١- اللعب كنسق/القيمة الدونية

ما أن يقدم على الربط بين كل من الفن واللعب، حتى يصطدم بالنظرة الشائعة إلى اللعب التي تكتفي بالنظرة الدونية إليه باعتباره قيمة، ويصرف النظر عن كونه كنسق حياتي. فما أكثر ما نرد استخدامات كلمة اللعب إشارة إلى قيمة - بالسلب أو الإيجاب - مثلما نفهم ذلك مباشرة من تفسير لما يجري اليوم في فنون (اللاشكل) التي تعمر الصور والتماثيل^(٩٩)، ولا هم لها سوى اللعب بالخامات، واستعراض مهارة الصبغة، بلا أي علاقة بالقيم الفنية، أو بمصير الطبيعة ورموزها وإيحائها، الأمر الذي يفقد الإبداع المعنى المعنى المصنوع الإنساني، وعلى سبيل المثال، فما هو سيجفريد كراكاور الذي مثل السهم غير الواقعية كمثل آلة علمية تستخدم كلمة^(١٠٠)، قد تكون مشوقة ومثيرة وسارة، ولكنها ستكون دائماً هي غير موصفها، أي إنها لعبة لكونها - أي السهم - هي غير الموصف الذي يرتضيه لها، ومن ثم فهي في موقع نظرة دون ما يرتضيه كراكاور، لأنها ستكون ليس إلا استثماراً اقتصادياً لمنهجها^(١٠١)، أو تشتيت انتباه لا جدوى منه لجمهور لا عقل له، أو (الاعيب) التباهي من فنان المستقبل - وهكذا يرى في حركة فيلم الفن Film D'art أنه لعبة باعتباره الأصل للعيلم المسرحي، ذلك أنه نوع معلق بحيط الممثلين وحوارهم ذا الأسلوب المنعق بديكور مفتعل ومختار بعناية^(١٠٢)، فهو لا يستكشف شيئاً، ويصجل فقط القيام بلعبة فكرية في

٩٩- مطاف الصنار، الفن والحدائق بين الأسس واليوم، - ص ١٩٠

١٠١- أندرو (ج، دتلر)، نظريات الفهم الكبرى، - ص ١١١.

١٠٢ المصدر نفسه

أساسها، أدرج كراكاور ضمن هذه الأفلام السوداء الأعظم من مستحبات هوليوود، إذ إنها تعتمد عموماً على سيناريوهات (محكمة) وديكور مفتعل حتى ولو كان خدائياً، تجعل هذه العوامل من المستحيل على الطبيعة أن تتدخل في القصة، أي إنها تبتعد عن الواقعية التي يطالب بها كراكاور، ولذلك فهي لعبة ما دامت لا تحقق مطلبه، ومن ثم فاللعبة هي شيء دوسى.

ويمكن أن تتعدد الأمثلة التي يتم رسمها في هذا الصدد، ولكن أوصح لأمثلة وأكثرها مباشرة نجدها فيما يفرقه أميديه إيصر بين نوعين من السينما، حيث يبدى احتقاره للنوع الثانى، الذى يتضمن بدوره حالتين، إذ "لا يمكن للفيلم فى أى من الحالتين أن يتهرب من مكانته كأداة أو لعبة"^(١) تخدم الأفكار المصاغة مقدماً "دعابة"، أو الحاجات المرصية (إباحية). ومن ثم فإن إيصر يصنع مجازية اللعبة هنا عبر نظرة دوسية ما دام أنه بهذه الإباحية "يخضع صانع الفيلم نفسه بهذا لإشباع هذه الحاجة" - ويقصد حاجة المشاهد الشهوانية أو السيكلوجية، ومن ثم تتأكد هذه النظرة الدوسية إلى اللب باستخدامه فى التوصيف المجازى لبنية فيلمية برقصتها، وتقنية لا يقلها، فمثلاً إذا أعاق الصورة شيء منذ البداية^(٢) بحيث لم تتمكن أن تصعد إلى مستوى الوضوح، تبقى إذن على مستوى مجرد لعبة تتكاثر بجسور دون قدرة على تحديد الاتجاه". فالتوصيف هنا يسوى بالصل للعبة، ولكنه توصيف لسينما محل انتقاد، وعبر هذه المجازية بالنظرة الدوسية لللب.

هذا، ولكن المهم أن تلك النظرة الدوسية إلى اللب / القيمة، إنما هي نظرة مرتبطة مباشرة باللب / المصطلح بما هو مترسخ فى الأذهان، بدليل أن هذه النظرة موجودة حتى عندما نذهب المقولات إلى التسليم - عبر صميميتها فقط - بأن ثمة قيمة لهذا الفن عندما يكون حاملاً لمواصفات وسمات هي فى حقيقتها "لب". ولكن دون ذكر مصطلح "اللب" نفسه فى حالة هذا السياق الذى يعترف بتلك القيمة، وذلك مخافة أو تجنباً لما قد ترسخ فى الأذهان عن دوسية اللب / القيمة، ومن الأمثلة على ذلك موقف كراكاور نفسه، إذ مع ذلك يمكن أن نجد فى

٥٨- المصدر نفسه - ص ١١٩

٥٩- المصدر نفسه - ص ٢٢٧.

٦- المصدر نفسه

تحليلاته ما يعتبر من الناحية الصمعية تسليمًا بالمر / اللعب / القيمة المثالية. دور أن يذكر في هذه الحالة مسمى "اللعب" لتلخيص هذه الصمعية، بل على العكس فإنه يقيم صمعية اللعب هذه باعتبارها "لهست لها بغيثنا"، أي بما هو التناقض بعينه الذي اتضح عندما "وجد كاركاور أن من بين هذه الأشكال والموضوعات"^(٦١) القصصية السيمائية الطبيعية الإيجابية يكون الموضوع لبوليس هو المثالي هنا تدفع الحكمة الأدبية التقليدية (البوليس السرى يبحث عن الحقيقة) كلا من صنائع الميالم والمشاهد نحو المادة الخام للحياة أثناء البحث عن معانيها هامة للقصة.. (إن ابتكار أدبي بطل بطبيعته أهمية الدنيا على الخيال. إنه يصطرب أن تستخدم عقلنا لا أن نلهم بحيالنا في بحثنا عن معنى الدنيا التي حولنا" إلا هكذا الإصرار على ثنى صفة اللهو / اللعب عما يراه قيمة (هي في حقيقتها لعبة)، ومع ذلك فهذا النفي والرفض للاتصاف به مردود النظرة الدونية إلى اللعب ذاته، تمامًا مثلما نجد - ومبد القدم - أن اللعب^(٦٢) هو فعل الصبيان، يعقبه اللعب من غير هائلة. أي يمرادفته ذاتها مرادفته للنظرة القيمة إلى "اللهو"^(٦٣)، هو الشيء الذي يتلبد به الإنسان فيلهيه ثم ينقص

إن الإصرار - عبر نظرة دونية إلى اللعب - على استخدام اللعب مجازيًا في التعبير عن عمل في ما هي حالة انعطاطه أو ابتذاله، أو على أقل تقدير في حالة كونه دون المستوى، إنما هو استخدام - ورغم مجازيته - يعنى ضمناً التسليم بأن ثمة إمكانية لهذا الفن المنتقد في أن يكون لعبة.

وأيا كانت روايا الربط أو التصرف بين المن واللعب، فإن ثمة ما يجب إثارة الانتباه له، حيث أول ما يصدح مخلص النيات هو أن المن لعب، وهو كذلك أولاً - وقبل طرح هذا الارتباط - لأن اللعب ليس مجرد قيمة، وثانياً لأن اللعب نشاط اجتماعي / ضروري، وضرورته عندها في ذلك مثل النشاط الاجتماعي / المن / لضرورة، مثل النشاط الاجتماعي / العمل / الضرورة... إلخ أما من حيث الصدمة النظرية التي تربط المن باللعب، فهذا هو ما يتوجب طرحه عبر جدلية الارتباط / التفارق، وليس التطابق.

٦١ - المصدر نفسه - ص ١٢٢

٦٢ - الجرجاني (المعجم المشهور): التصريفات - مادة اللعب - ص ١٠٩.

٦٣ - المصدر نفسه - مادة اللهو - ص ١٠٩

اللعب - قانون العلى / الإخفاء والكشف (المفرقة / التشويق فى الفن)

يشهر بياجيه إلى بـ. سوريو P Souriau الذى ركز بدوره (هى جمالية الحركة) (Esthetique du Mouvement) على أن كل لعبة، هى بمقام ما عميق "مشوقة Interested طالما أن اللاعب مرتبط بشكل مؤكد بنتيجة نشاطه هذا"^(٦١). بينما أن فى حالة الممارسة المحضة تكون النتيجة متطابقة ماديا مع ما يتشابه معها ذاتها من نشاط (جلد).

أما هذا التشويق، فهو ما سيكشف عنه الفن عامة، والدرامى خاصة، باعتبارها لقائم أساسا على مبدأ أو قانون العلى / الإخفاء والكشف، وبما يمكن أن يعود بنا ثانية إلى نموذج يجمع بين المنطق فى هذا الصدد، ألا وهو "اللعز" الذى من شأنه أن يبرز هذا القانون كإساس لقيامه، سواء باعتبارها اللعبة، أو العمل الفنى. وبعبارة صمى Implicit مشتقة من الكلمة اللاتينية Plicare، وتسمى (مطوى)، كلفافة من الجلد، والرسالة المصممة يجب أن يبسطها القارئ. لا بد أن يعسرها ويحلل الثغرات، ويحل الألغاز، لأنه فى حاجة إلى أن يمارس ذلك (لعبة وفن)، حيث نجد فى صلب اللعب جانباً مهماً فى تكوين اللعز والاحتماء به لدى الأطفال و لكبار على السواء^(٦٢) هذا العامل هو الرغبة الكامنة لدى الإنسان والميل إلى لعبة الإخفاء. إن ما يهمنا هنا على سبيل التوضيح بالمثل هو إشارة كويمبتلر على أن جرماً كسيرا من الرواية الجديدة Nouveau Roman ومن (المسة الماصية فى مارييباد) يذكرنا بطريقة لعب البوكر التى نسمى فيها أوراقتك ليس فقط عن خصمك^(٦٣)، ولكن عن نفسك أيضاً. وهى هذا الربط باللعب فالخلاصة تسمى أن (الأشكال، حتى لو رسمت بلا عيون لا بد أن تبدو كأنها تظهر وبلا آذان، لا بد أن تبدو كأنها تسمع^(٦٤)، وهذا هو التعبير بصدق عن اللا منظور...). وأما الذين يقدمون عرضاً كاملاً للموسم فيمقدون السحر بهذه الطريقة^(٦٥) لأنهم يعرّمون ذهن (القارئ) من المتعة اللديدة، متعة تخيل أنه يحقق، ولكنها أيضاً متعة الخلق / الترفى، خاصة فى الفن الدرامى، ما دام أن الحالتين (الخلق والترفى) تقومان على نفس القانون / المتعة، قانون لطفى نفسه

64- piaget. jean: play dreams and imitation in childhood p. 147

٦٥- محمد الجرمي: الطفل فى التراث الشعبى، - ص ١٢ -

٦٦- المصدر نفسه [كوستلر (أرار) مصدر مطلق].

٦٧- المصدر نفسه.

ولذلك فمن أهم العناصر التي تجمع بين نسق اللعب / الفن، توافق عنصر التشويق في أية درجة من درجاته، والتي مهما احتلمت تبقى في كونها بشويقاً إلى نتيجة، وعماد ممالجتها الفنية هو "المبارقة" بما أنها أساس قانون على وإخفاء .

لذلك فإنه إضافة إلى عنصر التقنيين المشترك بين نسق الفن واللعب، فإن عنصرًا مشتركًا بين كليهما يتبدى أكثر شمولية، ألا وهو متعة ترقب النتائج، ولا نهائية النتائج التي تبرز في كل مرة تمارس فيها اللعبة، أو التي يعالج فيها الفن موضوعًا ما بعينه، وهي متعة نابغة من الطبيعة المشتركة لممارسة كل من السقين، ففي كليهما جدلية التقنين/ الحلول الجديدة، وإلا كانت "الحماسة" التي تصحب لعب الشطرنج سوف تضعف أو اكتشف أحدهم الاستراتيجية المؤكدة للمور^(٦٨)، ذلك مع أن اللعبة الشطرنج ذاتها قوانين ممارستها، وبهذا يمكن الانتهاء تمامًا من صياغة هذه القوانين والتعارف والتواضع عليها، يصعب تمامًا الانتهاء من صياغة الحلول النهائية الممكنة للمور. تمامًا مثل الفن في امتلاكه لتقنيته التي يمكن صياغتها دون إمكان صياغة حلول نهائية لمعالجته الإبداعية القائمة على هذه التقنيات إلا في حالة ما يسمى "الإنتاج بالجملة" بما يتنافى مع مفهوم الفن ذاته، وفي هذا الصدد يلتقي الفن مع اللعب الذي يصاحب الإنسان إلى مدى تاريخه.

والخلاصة أن اللعب نسق آخر غير نسق الفن، إلا أنه نسق متضمن في نسق الفن.. ومن ثم فليس كل لعب هو فن، وإنما العكس صحيح، كما أن ليس كل نسق العمل الفني لعبًا، وإنما فقط يتضمنه.

- المادة ٩١

- لأنهما متعارفان جدليًا من حيث إن:

(أ) نسق الفن / العمل الفني - خطاب وتخطيب.

(ب) نسق اللعب / المبالاة - تخطيب بلا خطاب مسبق.

- كيف؟

٦٨ - من مطلق بعدد فيه مآلاته برنيس الحركة الزمنية. في المصدر نفسه

٦٩ - روبيك (البريد) في: ماركس (جورج): حديث مع لومبروزوفيك: من وأين أن المكعب شيء من الطبيعة. من ١

- إن آلية الإبداع متقاربة في النسقتين:

(أ)- في العمل الفني:

يجد الفنان المرسوم/ مخطط سلفاً - (ويمكن أن تكون نهايته مسروقة للمتلقي/ المخاطب، سلماً كذلك، مثل الملاحم الهومييرية المعالجة في مسرحيات أسبيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس).

(ب)- في اللعبة:

يجد الفنان سلفاً، لكن نتيجته غير معروفة سلماً، أي إنه ليس مرسوماً محطماً (وقد يحتوي عنصر التخطيط، ولكنه محصور في كل طرف من أطراف التنافس، كأن يتولى كل مدرب المرفقة كرة وصنع خطة هجوم ودفاع لصريقه، أما المباراة نفسها فلا يمكن أن تكون محطمة، وإلا أصبحت المباراة خطاباً/ عملاً فيها).

(ج)- للعمل الفني مخاطب/ الفنان

ببما لا نجد في المباراة مخاطباً، حتى وإن قيل في حالة طرفين متنافسين مع توازن المشاهدين لمباراة إننا إزاء اثنين (أو طرفين)، فالحقيقة أنه لكونهما لا يدريان النتيجة، فهما بالتالي ليسا بمخاطبين، وحتى إذا ما قيل بأن المخاطب الحقيقي هو عملية التنافس ذاتها، فالحقيقة إنها أيضاً غير معروفة (محددة) المواقف أو النتائج، ومن ثم فلا يثنى لها أن تكون خطاباً مرسلًا.

وأياً ما كانت جدلية التفارق والاتصال بين النسقتين، فإن العنصر الحاسم في التفارق بينهما هو كون الفن "خطاباً"، دون أن يكون اللعب كذلك، هذا كما أن ما يجمع النسقتين هو كون كل منهما "مقتنناً سلفاً"، ومع ذلك - وهذا هو التفارق - فإن الفن مخطط / مصمم، في حين أن اللعب ليس كذلك... من ثم يصبح البحث من مدى إمكانية تقنين الفن، استناداً إلى نموذج منضمّن فيه، ومواز له من ناحية أخرى، بحثاً قادراً على الإجابة من سؤاله (مدى إمكانية...؟)، ما دام أن المستهدف إمكان تحقيقه (التقنين) هو العنصر المشترك من ناحية، والممكن تحقيقه في نسق اللعب من ناحية أخرى، في حين أنه محل استشكال في نسق الفن.

٢- مخاطر تقنين وتصنيع المؤثرات الدرامية. في سيادة الإنتاج السينمائي بالجملة

ما دام أن نموذج هيلم اغتغال ويجول قد بقي محل حلاف حاد، من حيث 'القيمة' الفنية، وما دام أنه كان النموذج / اللعبة في التلقى محل الاختبار، إذاً فيمكنه أن يشكك - أساساً - في القيمة التجديدية للمصنعا التي تُبعتها، لذا لرم الاستدراك الذي يأتي ضمن محاكاة السقوط في نمط (الإنتاج بالجملة)، والذي يتكرر نجاحه واستشراؤه عبر عملية 'التلقى' لأعمال هذا النمط، حيث 'هذه' اللعبة بالذات هي موضوع هذه الأعمال^(٧٠) من صميمائية وتليمريرية، التي يطلق عليها أصحابها أسماء ويموتا مختلفة مثل (فن جماهيري) (فن مفهوم)، إلخ . فلا ريباء ادعاءات الفهم والبساطة والواقعية الرائعة^(٧١)، يقوم منتج التسلية التقليدية التجارية بإمطاء المشاهد ما يتوقعه، وتوقعاته هذه مشروطة بما تم استقباله في السابق وإلى ما لا نهاية . ومن هنا فإن 'التسلية التجارية' والبس الدرامية التقليدية تعمل ضد الفن^(٧٢)، أي ضد الاكتشاف وهي تستغل كسل الجمهور، عن طريق استخدام ردود فعله المشروطة (المقنة حرفياً) والمجربة حيال معادلات البس الدرامية التقليدية التي قدمها .

ومن هنا يجدر التنويه أن تجب النظرة إلى اللعب باعتباره قيمة دونية، لا تعس التسرع ضد من يحتلم مع مفاهيم اللعب/ الفن، إلا يجب التحفظ على ما يمكن أن يستخلصه هذا الربط فيما بين النسقين من إمكانية 'التقنين' وما يستتبعه ذلك من 'قولبة' تتنافى مع إبداعية التجديد الفني. وهنا يصطر إلى التمسك على أوسع شريعة تستهدف رواج الاستهلاك الجماهيري في الفن، وقد أشير إلى أن ثمة عاملين أساسيين يعتبران من مقومات الإنتاج بالجملة^(٧٣) في الصناعة أولهما إنتاج قطع غيار مقنة، وثانيهما إمكان تجميع هذه القطع دون جهد كبير نسبياً وهذه هي الطريقة التي تتبع أيضاً مع بعض التمديلات،

٧٠- نيل المالح: الصنعا .. فن / معرفة / موقف - ص ٢١

٧١- المصدر نفسه - ص ٢٢

٧٢- المصدر نفسه - ص ٢١ .

٧٣- هارولد (أربولد) فلسفة تاريخ الفن - ص ٢٥٦

في الإنتاج بالجملة هي محيط الفن^{٧٦} هذا في حين أن "الأعمال الفنية ليست إنتاجاً صناعياً، يمكن غالبية المنتجات التي تتميز بأنها تصنع كميات بقدر الإمكان حتى تباع لأكثر عدد من المستهلكين"^{٧٧}.

ومن هذه الرواية بعبء، لا بد كذلك أن ينشأ التطبيق والتفسير للسينما / اللعبة / التقنيين، على أنه مفهوم الإنتاج بالجملة، حتى إن نيكولاس راي يسمي "الأفلام بأنها (أكبر وأثمن قطار كهربائي مصغر يمكن أن يعطى لأي شخص كي يلعب به) ، ولكن"^{٧٨} حين يجر هذا القطار من خلفه بصمة ملايين من الجسيهات هي ثم لأسهم المصاهير، وحين يكون مصير الشركة مرتبطاً بالركوب فيه، هأى محرج يجرؤ يا ترى على المخاطرة بإخراجه من السكة بمغامرته بالحط وبحرق هذا النموذج من نماذج الحرية المرعبة غير المنقذة بمية الاتجاه نحو مناطق اصعب وأكثر خطورة من مناطق المحاطرة الخلاقة^{٧٩}. وهكذا فإن القواعد التي ينبغي أن يتم إنتاج الفن الجماهيري وفقاً لها، إنما هي قواعد صارمة جامدة لا تليق^{٨٠}، إن هناك طائفة من الاتجاهات المبتدلة المطروقة التي ثبتت شعبيتها بالعمل، ولقيت رواجاً بين الجماهير، ومن ثم فقد يصمم أتباعها نجاح أية رواية أو فيلم أو أغنية راقصة، لأن الجمهور، صمم لعبة (التكرار وإعادة الإنتاج) المطلوبة، بات غير قادر على استيعاب خروج بحمه المفضل عن أدواره المعتادة^{٨١} وهي واحدة من مقولات أساسية في بحث مهم لإبراهيم العريس، وهو ما يختهه بقوله "نعتقد أن لعب هذه اللعبة حتى نهايتها"^{٨٢} هو العنصر الأساسي الذي يجعل السينما الجماهيرية ممكنة، وباجعة في الوقت نفسه، ومن بعد هذا العنصر الأساسي العايت تتوزع العناصر الأخرى، تتوزع في لعبة واحدة ذات أدوار عديدة لعبة تقوم بإعادة إنتاج السينما نفسها والفيلم نفسه، لعين لن ترتاح إلا إلى ما تعرفه مصيف، وتريد مشاهدته من جديد^{٨٣}.

مع ذلك - وهذا هو المهم - هل يبرز ثمة تناقض بين المطلق / الهدف الذي يبي عليه تصورنا هنا، وبين من يديسون الفن / اللعبة، من مطلق حسن النية،

٧٦- بيرجيه (روبه): الفن والمسلقة - من ٦٩

٧٥- هوستون (مطلوب) سنوات الفلق - هوليوود ما بعد الحرب المائنة الثانية - من ١٨

٧٦- هاوزر (أوموند): المصدر السابق - من ٢٥٥

٧٧- إبراهيم العريس، مدخل أولى لفراصة جماليات تلقي الفيلم الجماهيري - من ٥٠

٧٨- المصدر نفسه - من ٥٩

خاصة فيما اعتبره - مثلاً - المخرج سيل المالح ألعاباً درامية حيث لعبة التحكم في الجمهور عن طريق إرضاء^(٧٩) حاجات مشروطة سبق تقليدها ووضعها ضمن معادلات العمل ورد الفعل^(٨٠)، وهو ذاته ما يشرحه تاركوفسكي خلال مهاجمته للمونتاجيين عامة، وأبرشتين خاصة، إذ يرى تاركوفسكي أن "سبباً المونتاج تقدم للمتفرج الفاراً وأحجيات (أي ألعاباً) ترفقه على حل الرموز والتلذذ في الاستعارات"^(٨١)، مستعمية بتحرية المشاهد الذهنية ويا للأصناف لكل من هذه الألعاب جلاً جاهزاً ومصنفاً بدقة - ذلك أن هذه الألعاب - بناء على تقنيها - ومن وجهة نظر مصاميتها - وأساليب معالجتها، يمكن تصنيفها على ثلاثة أو أربعة أنواع رئيسية^(٨٢) لا تخرج عنها بحال^(٨٣)، وبما يدفع الكاتب المسرحي على مسالم إلى السعيرة من معنية هذا التقسيم بمسألة كيف تصبح مؤلفاً رديفاً وناجحاً في ٢٤ ساعة^(٨٤)، فيقدم توليفة مصطنعة ومهله وكابه^(٨٥) يشرك القارئ تطبيقيها في إمكانية ابتداء هذه التوليفة عبر ملخص لمسلسل يصفه بأنه "عاطفي"، ويسويه بـ "تمائلك الحب"، ليكون من شأن معناه العماخر كشف إمكانات الابتداء الحر في إنشاء مثل هذه التراكيب، ومثلما يصبح ستيان فائره في الهامش^(٨٦) بقراءة صهمة شو التركيبية للمسرحية (المحكمة الصنع) في مقدمته لـ ثلاث مسرحيات لبريو Three Plays by Breux، فهو يقول إن (موقف شخص يرى أدانته الظروف بجريمة هو موقف يمكن الاعتماد عليه دائماً، وإذا كان الشخص امرأة، فيجب أن ندان بارتكاب الرى... إلخ)، حيث لا تعدو هذه التراكيب كونها "الاهيب" مصنفة في أنواع محصورة طبقاً للأثر الدرامي لكل منها.

مثلاً يستطرد المالح فإن "هذه الأنواع يتم تناولها"^(٨٧) وتكرارها وكأنها طقوس دينية ليس لها شواذ، بل هي في نظر المنتج الوصفة الكاملة والنهائية المعبرة عن حقائق الحياة التي يتأثر بها الناس وتسهل دموعهم أو يتأوهون لها ويصيحون

٧٩- بيول المالح، السينما (في) معرفة موقف- مجلة الصورة الفسطينية، عدد ١ تشرين الثاني ١٩٧٩- ص ٢١

٨٠- تاركوفسكي (أ.) أقواله في: الصورة الفنية السينمائية - ص ١٢.

٨١- بيول المالح، مصدر سابق - ص ٢٢

٨٢- علي مسالم كيف تصبح مؤلفاً رديفاً وناجحاً في ٢٤ ساعة. كتابة الخاص- مجلة فيديو ١١- ١٧ أكتوبر

١٩٨٤م - ص ٢٨

٨٣- ستيان (ج. ل.): الملهة السوداء، ص ١٩٨.

معها على مختلف صنوفهم، حيث يحدث أن يذهب المشاهدون إلى السيماء^(٨٥) عائلاً لا لمشاهدوا هيلما (نظاماً واحداً) ولكن لمشاهدوا أحد أهلام العرب فتوم مهكم (أجراء من بعض أكبر يشتمل على الكثير من الأنظمة المصدرة)، وذلك بالتعبير السيميوطيقى، الذى يبدو تحليلاً من وجهتها لما يعنيه تعبير الإنتاج بالجملة ذاته عند أربولد هاوير، أى ذات ما يصيح بهما، في حين يثبت كذلك، وكما يجعل المائع، أن الإعادة والتكرار والتقليدية، وعدم السماح بظهور الإنتاج (الإبداعى)^(٨٦)، والتدجين فى مصنع التسليحة و للعب الدرامية ذات الواقع الذى لم يمد واقعا أبداً، كل هذا يصل بنا إلى عنصر النسخ الذى يعرفه كريشنا مورتى بقوله إن أحد الأسباب الرئيسية لانحطاط مجتمع ما هو النسخ الذى هو عبادة للسلطة، وهو ذات ما يمكن أن يتأكد عند التسليم بما ينتهى إليه جان بيدجيه من أن "الألعاب المنظمة هي أنظمة اجتماعية"^(٨٧) من حيث لبااتها خلال انتقالها من جيل إلى جيل، ومن حيث كونها مستقلة عن إرادة الأفراد الذين يتلقونها، في حين أن الشعور الأصيل، كان يمكن أن يعنى تفكيراً مركزاً أكثر، وضباباً أو تقليلاً من الكليشيات^(٨٨)، والإفلال من آلية النموذج المطروح.

من هنا يجب تسجيل موقفاً الإيجابى مع هذه التحليلات وما تخلص إليه من استنتاجات، وما ترصده من جمودية الإنتاج بالجملة كليشاته، لذلك فإن لجونا إلى الربط بين الفن واللعب - خاصة فى عنصر التقييم لديهما - يصبح أمراً يثير الالتباس مما استلزم ضرورة إيراد هذا التحفظ الذى يمكن تضاحيه حال التذكير بأن المطلوب من الثبات هذا الربط تطبيقياً هو "مدى إمكان ممارسة التقنيين فى الفن، وليس معنياً أو استهدافاً إلى تثبيت تقنيين سائد فى الفن، وهو ما سوف يتضح لدى وصولنا إلى مبدئية (الإبداع يقدر إبداع التقنيين)، أى بما هو العكس تماماً من تصهيد الإنتاج بالجملة عبر قانون تثبيت التقنيين، ومن ثم فقد نرم التحفظ، ما دام أن ثمة اتمافاً مع من يشخصون أوضاع الإنتاج بالجملة

٨٤- هيل المائع: مصدر سابق - ص ٢٢

٨٥- أندرو (ج. دالتى) نظريات الفيلما الكبرى - ص ٢٦٥.

٨٦- هيل المائع: مصدر سابق - ص ٢٢

٨٧- راجه (جان) روبرت أندرو: علم نفس الولد - بيروت - ص ٧٦

٨٨- كوندرا (د.) أثر الفكر فى الإبداع الشعرى - ص ٢٢

في العن باعتبارها ممارسة لألعاب مكررة.. إن هدفنا على العكس من ذلك تماما، مع أننا لا ننكر أن اللعبة موجودة في العمل الفني/الفيلم السينمائي، ولكن هذا الفيلم ليس لعبة كله، وما نستهدفه هو ألا يكون ذلك الفيلم هو اللعبة نفسها دائما، وبما يذهبنا إلى ضرورة التوضيح - على سبيل المثال - إزاء موقف تنظيري مهم جاء في التحليل القيم الذي قدمه إبراهيم العريس في بحث آليات تلقي الفيلم الجماهيري، حيث نجد قد انتهى إلى السبب الذي يدفع جمهور الفيلم إلى فيلم متماثل مع الفيلم السابق، "إنه شعور مركب"^(٨٩)، شعور إنساني عميق في نهاية الأمر: شعور يطلب من السينما أن تكون مستعدة كل الاختلاف دون أن تختلف في شيء عن السينما التي سبقتها والتي ستليها - إنها لعبة عبثية في نهاية الأمر، وقد يبدو ذلك - للوهلة الأولى - مطبقا على نوعية اللعبة / السينما التي نحياها، وذلك بناء على ما يشرحه العريس نفسه، حيث يختلف الفيلم عن الفيلم الآخر في الطريقة التي يؤكد غيرها المخرج على تماثل الفيلم مع الفيلم الآخر^(٩٠)، فمثلا يتشابه فيلمان لعبد الحليم حافظ في المناخ العام، وهي مسيرة حكاية العرام، وفي الأغنيات، وموقع الأغنيات، بل وفي الحوارات التي تقوم بين النجم والسيد، والبطلنة وسيدتها، لكن الاختلاف يكون في الطريقة التي يمكن بها المخرج من أن يقدم هذا التماثل ويؤكد عليه أي في التوليف الذي يدعو غير المتخرج لخلق في الحيز المكاني الذي يفصل العين عن الشاشة، في الاستعداد المسبق لدى المتخرج لتوقع نهاية مختلفة، لا تختلف كلها عن النهاية التي يتوقعها كلام عبثي^(٩١).

هذا، وحيث التسليم بما يرصده العريس تحليلا، يجدر التأكيد أنه يثبت ما نذهب إليه من حيث التلقي / اللعبة، أما كونها اللعبة التي يطبق عليها ما أسميناه مع هاورر الإنتاج بالجملة فهو ما يصبح محلا لانتقادنا بالتأكيد - مثل العريس - خاصة أننا نغرق بين مسقي اللعب والمن حيث "في كل المن لعب، ولكن ليس كل المن لعبا"، ومن ثم فقد كان "الخطاب/ رؤية الفنان" هارفا أساسيا بين النعمتين، ومع ذلك فقد سبق التنبيه بالتحفظ على ما قد يؤدي إلى الانتقاد ذاته الذي يوجهه العريس - مثلاً - أي بالتحفظ على ذلك بطرحنا

٨٩- إبراهيم العريس، فصل أولى لدراسة جماليات تلقي الفيلم الجماهيري، ص ٥٦

٩٠- المصدر نفسه

مبدئية "الإبداع بضائون إبداع التقني" التي تمكنا من تخطي هذا استهدافا للتجديد، وأما القول بأنه "ربما هو أقل عبثية من ذلك الشعور الذي يعتري متفرج التليمريون وهو يشاهد فيلماً مأساوياً سبق له أن شاهده ألف مرة"^(٩١) ثم ها هو في لحظة من اللحظات يأمل في أن تتبدل النهاية بمعجزة من المعجزات، فإنه قول بطرح القصصية بشكل يثير التساؤل حول ما إذا كانت إعادة الاستماع إلى سيمفونيات بيتهوفن ألف مرة هي نوعاً من العبثية؟ ومن ثم فهو ما يطبق على إعادة المشاهدة لروائع السيمفوني التي ميسيد بها العريس نفسه (مثلاً ولا حلاها)، لأمر الذي ينبغي على أن هذا التساؤل يجب أن ينصب بحثاً عن العنصر الجاذب للمشاهدة في كلتا الحالتين (الأفلام التجديدية، وكذلك المنتجة بالجملة أيضاً)، لا أن تكون صيغة التساؤل نفسها دليلاً على الإنتاج بالجملة، فيصبح كل الفن مشروحاً عبر إجمال القول بهذه العبثية، ولكنه أيضاً ما يستلزم معاودة التذكير بأن ما عساه ليس اللعب بنظرة دوسية كما ترسخت في الأذهان، ولكنه اللعبة الأساسية / الفن التي لا تقوم هي إعادة إنتاج السينما نفسها والفيلم نفسه، ورغم ثبوت إمكانية التقليل منها.

وعموماً، فإنه لولا توافر التمكن من "اللعبة" في دفع البنية الدرامية وتعاملها مع الجمهور عبر جوهر أصالة اللعبة، لما تمكنت الدراما الحديثة في كل عروضها المسرحية والسيمفونية والتليميرية من تحقيق بطلها المعاصر، أو جوهر النفس في دراما المراج المعصم.. إلخ، إذ كما يذكر ستيان، "فالعصوبة الفنية في تصوير الضجر تصويراً ممتعاً دون إصغار المخرجين"^(٩٢)، في رسم الخرق دون جمل المسرحية عملاً أحرق، لقد جابهت هذه المهمة مؤلفي بيرجيت والخال فابيا وبيث هاتيريك وصحق أنت والمحراث والتجوم وفي انتظار جودو، وعندما يستلزم ستيان مطلقاً بأن "بياناً كاملاً عن نجاحهم، أو نجاحهم الجزئي، سيكون بحاجة للجوء إلى شهادة الكثير من المخرجين عبر سبعين كثيرة، وسيكون دراسة قائمة بداتها"، فإن ستيان محق ولا شك، إذا ما نظرنا إلى ذلك من منظور تحقق التقى / اللعبة، ولكن دون أن ينفي ذلك تحفظنا - احترازاً - من الإنتاج بالجملة الذي بطرح المبدئية التي تتحفظ.

٩١ - إبراهيم العريس، مثل أولى لدراسة جماليات تقى الهام الجمليري.

٩٢ - ستيان (ج.ب.)، الكفاءة السعدية - ص ٤٨.

تجديد التقنيين في الإبداع السيميائي:

إذا ما حلصنا إلى إمكانية تحقيق التقنيين في الفن، فإنه في حالة الإبداع التجديدي، يصبح التقنيين مشروطاً بعدم اعتباره كل الفن، ولا هو بذاته العملية الإبداعية هي العمل الفني، وإنما فقط هو أداة للإبداع، بما يعني أنه مجرد العنصر الذي يمكن أن يحدّد فيما يعتبر الجوانب الشكلية، "وهي الشعر، على سبيل المثال"^{٩٦} من الممكن ملاحظة نظام جديد للورن، أو طريقة جديدة في التقنية، ومن الأسهل رؤية ذلك، فبالإمكان اختراع عناصر بسيطة هي النظم بسهولة، أو بإمكان المرء، بعد دراسة العناصر المبتدعة مثل هذه الابتكارات في عمل الكتاب النظم، أن يستغلها، يعزلها ويصلها أساساً لنظم الشعر، هذا، مع أن تلك الابتكارات الخارجية^{٩٧} يمكن أن يستعملها الكتاب النظم، أحياناً، ولكن كواحدة من الوسائل الكثيرة لإنجاز مهمات أكثر أهمية، إذ إن "ما هو أكثر أهمية، أن العبقري يفكر، يؤلف، يطور أفكارا" ^{٩٨} ideas، ويفسر الجوهر الأخلاقي للحياة بطريقة جديدة. ويختصار فإن الإبداع لا يتوقف عند مجرد التقنيين رغم أهميته وضروريته.

فرد، ما قيل بالترتيب على ذلك إن "المحاولات التي قست بعض أشكالها"^{٩٩}، إنما نجحت في تأكيد جواب الصنعة، والمهارة، وتداولها، بحيث تبدو نتيجة منطقية صحيحة، لا يصح الاستمرار بأنه ليس لهذا صلة ماسة أو جوهرية، بالنسبة للفن، حيث يكون الأكثر صحة هي هذه الحالة هو مقولة د. بسيوس نفسه: ^{١٠٠} "والفن حينما يكون إبداعاً، يتطلب صنعة لها سماتها الفردية، ولكن إذا كان تقليداً، التزم فيه بصنعة مقننة مبنية لا دور لشخصية الفنان في إبرازها"

ترتيبها على ما سبق، فإن التجديد التجريبي، لا بد أن يعني كمسراً لتقنيين سابق، بما هو إبداع لتجديد، ولكنه كذلك إبداع لتقنيين جديد يتمم بذاتية الفنان المبدع لهذا التجديد إزاء ما سبقه من تقنيين، ومن ثم تكون عملية التجديد / الكبر هذه: لعبة جديد، ما دام أنها قد احتوت تقنياً جديداً ضمن إطار

٩٦- ساميروف (واليد): السيرة والتقاليد الأدبية - ص ٥١ - ٥٢

٩٧- المصدر نفسه.

٩٨- المصدر نفسه

٩٩- د. محمود بسيوس، قضايا النظرية السيميائية - ص ١٦٤.

١٠٠- د. محمود بسيوس، أضرار الفن التشكيلي، - ٦٤.

خطابٌ يحيله إلى نسق العمل الفني / الفيلم.

ومن أمثلة الاقتراب من المفهوم ذاته ، ما يطرحه نويل بيرش الذي نال حماسة البروفيسور دادلي أندرو حول كتابه^(٩٨) "نظرية ممارسة الفيلم - ١٩٦٩"، والذي قال عنه "ياحد الكتاب مظهر كتاب مبسط (للفكرية) التقليدية لأنه يصتت السينما إلى مجموعة من العناصر الكبرى"^(٩٩) ولكنه يذهب كثيرا إلى ما وراء مثل هذه الكتب البسيطة بدقته ونزعة الجدلية، أي إنه الكتاب الذي اتجه إلى التقنين ، على أن نقتبه لقيمة مهمة به، ألا وهي أنه ليس بالتقنين الميكانيكي، وربما ثمة نظرية جدلية تسيطر على صياغة هذا "التقنين"، فمثلا نجد "يذكر بوصف العلاقات"^(١٠٠) الخمس عشرة الممكنة بين اللقطات المتتالية، أي ما يبدو وبالتأكيد أنه تقنين ، لكن سرعان ما يتضح ثراؤه الذي يطابق ثراء الفيلم / النص الذي ينادي به أكثر غلاة التطرف في التصاد مع أية محاولة للتقنين، ذلك أنه قد^(١٠١) أمكن لبيرش أن يشير إلى الإمكانيات التي قدمت خدمات لتاريخ السينما الذي نعرفه، أن يبين أن السينما التقليدية في محاولتها أن تقصر قصصا (ممثلة) اعتمدت على ثلاثة أو أربعة فقط من الأنواع الخمسة عشر للثنائيات، بما يعنى أن ثمة بقية لهذا التقنين ماثلة قائمة دون ممارستها إبداعيا، ومن ثم فإنها سوف تبدو عند ممارستها كسرا للتقنين السابق. في حين أنها ظهور لتقنين جديد، حيث لم يظهر من قبل، رغم القول به نظريًا، تقنين آخر، على الأقل في ظل اعتبارات نويل بيرش من أنها بقية الأنواع الخمسة عشر، إذ رغم ذلك "يشيد بيرش بالمخرجين الثوريين من أمثال أنتونيوني وآلان رينيه اللذين كثيرا عن عمد الثنائيات الكلاسيكية"^(١٠٢)، أعطيا السينما المستقبل فرصة احتمال كل نوع من العلاقات المكابية - الزمانية، بالصيغ كما يستخدم المصور الحديث كل لون على باليتته، وكل نوع من التكوين ، وليس مجرد تلك التي تمطيا إحساسا بها هو طبيعى".

٩٨- بجر: Burch, Boel theory of Film practice

٩٩- أندرو (ج. دادلي): نظريات الفيلم الكبرى- من ٢٢٢

١٠٠- المصدر نفسه

١٠١- المصدر نفسه.

١٠٢- أندرو (ج. دادلي): نظريات الفيلم الكبرى- من ٢٢٢، ٢٢٤

ومع ذلك فإن هذه الصياغة الجدلية: **التقنين / اللا تقنين**، تبين أساساً من كون أنه: "يبحث بيرش عن استعمال (بائس) للسيميّا؛ لأنه لم يعد يعتقد في استعمال طبيعى^(١٧) أو واقعى لها. العن عمد هو اكتشاف حواس مادية (فيزيائية) جديدة، من خلال إعادة بناء واعية. لتأصر الوسيط العن^١ وإذا كان كتابه محاولة نظيرية هي هذا الاتجاه، فإنه لا يرال "كما يقرر^(١٨) مؤلفه بصراحة، لا يكاد يكون بداية، بل مجرد مؤشر لسيميوطيقية المستقبل، وربما لسيميّا (جديدة)"، أى إنه الإيمان الكامل بإبداع التقنيات التى لم تستعد بعد، والسئ تستعد أبدأ، طالما أن التجربة العلمية من ناحيتها وكذلك النظرية، قد أثبتنا هذه الإمكانيّة الأبدية، وبما يطرح علينا مبدئية "الإبداع بقانون وإبداع التقنين".

١٢ - المصدر نفسه

١٤ - المصدر نفسه

٣- إنه الإبداع يقفون إبداع التقنيين

فيما ما قيل بتصليب التقنين ذاته هي مواجهة طبيعة العملية الإبداعية، على اعتبار أن واحدة من أهم قدراتها (من المنظور السيكلوجي) هي "القدرة على تكوين ترابطات واكتشاف علاقات"، فإن ما يجب الانتباه له في هذا الصدد أن "التقنين" ذاته، هو "موضوع للإبداع"، بمعنى أن المبدع سوف يواجه جهده الإبداعي نحو إبداع تقنين جديد، أي إبداع ترابطات، واكتشاف علاقات جديدة دون التقيد بالتقنين القائم، ودون "الاحتفاظ بعناصر ثابتة وتقليدية في تفسير عالم الخبرة ورؤيته وإدراكه"^(١)، أي بما يعني جدلية الاعتراف بالتقنين من حيث إمكانية تحقيقه في العملية الإبداعية كممارسة نظرية واعية؛ ولكنه الاعتراف كذلك بضرورة إبداعه - أي التقنين - مجدداً، وبما يمكن تسميته من الناحية المبدئية بـ "الإبداع يقفون إبداع التقنين".

وحتى لا يلتبس الصهم في صياغتنا لمبدأ إمكانية التقنين في الفن، نتوجب الإشارة إلى التأكيد أن المقصود ليس تقنياً للإنتاج بالجملة في الفن؛ وإنما

١ - هو التقنين الخاص بالفنان إزاء تجريبيته الفنية الخاصة.

٢ - وذلك طبعا بالإضافة إلى خصوصية هي تقنين الصنعة ذاته كذلك، إذ قد يصل أحد الفنانين إلى تقنين صنعته بما يتناسب مع إنتاجه^(٢)، ولا ضير في هذا ما دام هذا الفنان قد عرف حدود دائرته، وأبعاد فنه، لكن يصعب أن يعيد غيره صنعته المقسمة، فما يصلح له قد يهوى غيره أو يصلح له. وهو بدوره قول غير بعيد عما يقول به تاركوفسكي. من غير الممكن أن تصبح فناً بواسطة الدراسة، أو عن طريق الدراسة^(٣)، كما أنه من غير الضروري دراسة قوانين المونتاج ببساطة، لأن كل فنان، أي مهتملي، يكشف في عمله عن هذه القوانين من جديد^(٤)، أي بما هو اعتراف سياقي بالتقنين، يؤكد على مبدئاً حول ضرورة إبداع التقنين، وإن كان يضاهيه تحفظنا هنا على شرطية

١ ٥ - بطرود عبد المنار إبراهيم: أفاق جديدة في دراسة الإبداع من ٧٨ - ٢

٦ - ١- د. محمود محمود، أسرار الفن التشكيلي من ٦٦ -

١٧- ١- تاركوفسكي (١)، أقواله هي: الصورة الفنية الإسلامية من ٥٠ -

عدم الدراسة في المن، حيث تتناقض هذه الشرطية مع إمكانية وجود النقص في الإبداع أصابعاً، ينتمون لنا وصوح إمكانية النقص في النعمة الإبداعية للسياريو، إلى حاصمية الوعي (القائم على إمكانية هذا النقص) في معالجة وإعداد لسياريو السينمائي المكتوب وبالتالي إمكانية تدريسه.

٤- معالجة واعادة السيناريو عن الأدب

القرب نظري

إن ثمة تساؤلا توصيفيا يمكن طرحه. ما الذي يمكن أن يقال عن تحارب المبدعين الصائين والأدباء أنفسهم عندما يحيدون صنع بعض أعمالهم الإبداعية المعروضة في أشكال أو أجناس فنية أخرى؟ - ألا تتواهر بالضرورة في مثل هذه الحالة، أفكار وخطلط مسبقة للإعادة؟ ألا تستوقف الوسائط الفنية الجديدة مثل هذا المبدع الذي ينتقل بمادته من وسيط فني إلى آخر؟ ألا تصبح لديه درجة من الانتباه والوعي لتقنية معينة لوسيط مختلف إزاء المادة نفسها... أم أنه يمكن ان نرغم بآته الإلهام أو رباه الشعر - إلخ؟

وتقودنا محاولة الإجابة إلى نهاية، إذ ما دام أن ثمة حتمية وعي تكنولوجي أو وعي بأجرومية، (إضافة إلى "خصوصية جمالية" يتقصد بها المصمم / الفن، فإن عملية التأليف / الإبداع (السيناريو) للفيلم تصبح بدورها ذات خصوصية، تختلف عن مثيلاتها في مجال الرواية أو المسرح أو الشعر، "فالرواية والسيناريو السينمائي ينتميان إلى عالمين مختلفين وما هو مشترك بينهما قليل جدا، باستثناء الورق باعتبار أنهما كليهما يكتبان عليه" * . حيث لا بد أن تتم العملية الإبداعية عبر جملة " التطويع / الخضوع " هي أن واحد، لجمالية السينما وتكنولوجياها هي أن واحد كذلك، ومن ثم يصبح ما يمكن إحصائه هبر كلمات الأدب هبر ممكن تحقيقه هو نفسه هبر الفيلم إلا بـ " إعداده "، بما هو " تطويع وخضوع "، أي بما هو " التكيف " إذا ما أردنا تمهيرا اصطلاحيا.

تلك هي الخاصية التي لا تبرز لمجرد المقاربة مع الأدب، ولكنها الخاصية القائمة بداتها، ما دام أن هنالك حتمية التطويع والخضوع لجمالية سينمائية محكومة بدورها بتكنولوجيا متقدمة، لذلك فحتى العملية الإبداعية لممارسة كتابة السيناريو لا يمكن مقارنتها بالعملية الإبداعية لممارسة كتابة الأدب، حيث يبتلى الأخير في أوقافه لا أكثر، دون أن يكون المعنى بذلك فنية الأدب أو معاناة

* استرجع (روين) ١ كاتب السيناريو الأمريكي روبرت استودج يتحدث في مهنته ص ٧١

إبداعه، إنما لإثبات أن الدور التخطيطي (مجرد التخطيط) هو صمة مرحلة السيناريو للمفيلم، وأنه أي السيناريو لا يعدو كونه مرحلة، حيث لا تنهض أي مشكلة للتدوين في مجال السينما كما هو الحال في الأدب والمسرح^(١٠٨)، فالعمل السينمائي مجسم ماديا بالضرورة، فهو مثبت على شيء حقيقي (الفيلم أو الشريط)، ويبدو ذلك لا تقوم له قائمة، فهذا الشيء نفسه هو الذي يتحل صفة العملية التدوينية. وذلك رغم أية اختلافات حول ذلك، فمثلا، وببساطة يقول روبرت بريسون إن (السينما ليست عرضا، بل عملا مكتوبا يحاول المرء من خلاله أن يعبر عن نفسه في صموية رهيبه)، يؤكد جين ميتري في إصرار أن (السينما ليست - ولا يمكن أن تكون - عملا مكتوبا.. اللهم إلا عند الحد الذي تكون فيه عرضا قبل كل شيء)^(١٠٩).

فإذا كانت جمالية الفيلم بهذا المفهوم تعني أن الفيلم هو الشريط ذاته، وليس ما هو مكتوب، إذن فما هو مكتوب كسيناريو لا يعدو كونه عملية تخطيطية للنص السينمائي الحقيقي / شريط الفيلم، أي لا يعدو كونه "النظرية" في مقابل "الإبداع الفعلي"، في حين أن ممارسة هذه النظرية / التخطيط / التصميم لا يمكن إقصاؤها عن كونها عملية إبداعية.

ورغم التسليم بصحة الشائع من أن كاتب السيناريو وسيلته "الكلمة المكتوبة" إلا أنها تكن تكون صحيحة في فهمها، فإنها يجب أن تفهم على أنها "وسيلة الوسيلة" لأنها وسيلة تحقيق الصورة السينمائية.

وليس دقيقا أو صحيحا، أن يعرف الإعداد Adaptation من الباحية الاصطلاحية باعتباره "الترجمة" السينمائية عن أصل روائي أدبي أو مسرحي، مثلما يحلو للبعض أن يبسط الأمر في كثير من الأحيان^(١١٠)؛ ذلك أن الأقرب إلى الصحة في هذه الحالة أن يمتد ذلك نوعا من "التكييف"، وهي الكلمة التي قصدنا بها محاولة للمقابلة اللفوية مع كل من الكلمتين الإنجليزيةتين:

- Adaptation.....

١٠٨- كاوزان (تادوير): بين الأدب والمسرح والسينما مقارنات تهر منشافة. ص ٢٥

١٠٩- في المصدر نفسه، ص ١٤

١١٠- عن نميل المثال ينظر Adapt في الثبث الاصطلاح الذي يتصدره بسوان The Language of film في De Niro, Dennis & Wiseman Herman Film and the critical Eye. p. 19

- Treatment -

واللذان لترجمتان عادة بالكلمتين العريبتين.

- إعداد.

- معالجة.

حيث لا يمكن الاكتفاء بواحدة منهما لتوصيف الخاصية المعصودة هنا، ومن ثم كان لا بد من كلمة تحتويهما معاً دور الاختصار على إحداهما، وهي كلمة التكيف^(١١١)، نظراً إلى ما تتضمنه صياغتها من معنى " التطويع / الخضوع"، حيث جدليتهما كسمة اسماءية تصم العملية الإبداعية لكتابة السيناريو السينمائي.

كذلك فإن ثمة فهما كالذي يشير إليه كاتب السيناريو الموعيتي مانيهينش مع تولياكوفا، إلى أن ما يعنيه بالأفلمة هو " ذلك^(١١٢) الشكل من الفن السينمائي الذي يسمى فيه المؤلف إلى الكشف عن (معادل) للعمل الأدبي في الفن السينمائي دون أن يخرج عن دائرة العمل الأدبي".

وهو ما يدفعه إلى الاستشهاد والمقل من الكاتب والمخرج النيداسي الكبير كاييتو سنيو أنه " لا يجوز نقل الرواية أو القصة مباشرة إلى الشاشة^(١١٣)

فالمعمل الأدبي بمقد شكله الخاص لدى أفلمته، ويعاد حلقه وفق قوانين السينما^(١١٤)، لقد كتبت الرواية من قبل شخص آخر، ولهذا فإن على السيناريست أن يتضمن شخصية المؤلف لفترة رمزية ما، وأن يرغم نفسه على التمكير والإحساس كالمؤلف".

هذا بهما أنه، وهي ممر من رفضه عمل هيلم عن " الحرية والعقاب" بحجة عدم الاشتراك في تشويه دوستويفسكي، يذكر هيتشكوك في حديثه إلى تروغو

١١١- وذلك يستلزم الإشارة إلى ما ألفت به من محاولة مشابهة لترجمة كلمة Adaptation وحدها بـ

"التكيف في مقال عدنان مبلوك النيلم في الثقافة الأدبية من ١٥٧ ١٥٩ (المؤلف)

١١٢ مانيهينش (ى)، ف. ث.، تولياكوفا المبادئ الأساسية للأفلمة في السينما والتلفزيون ص ٨٢

١١٣- في المصدر نفسه.

١١٤- بسند التمرس لإجابة التساؤل حول إمكانية وجود مبادئ مهيبة تحكم أو تساعد عملية الإعداد والتكيف

الفيلمى للقصة الأدبية ينظر عمل بمنوان Adaptation في Beja.Moraa: Film and Literature pp 77 88

إن " ما أفعله هو أبى أفرا قصة مرة واحدة، وإذا أعجبت بالمكرة الأسامية، فإنى أسمى الكتاب تماماً وأبداً فى خلق سينما " (١١٥).

وبهذا المفهوم يصبح القول إنه " لا يمكن أن يقول مخرج (الحرب والسلام) إنها رواية تولستوى على الشاشة " (١١٦)، بل إنها رواية تولستوى كما قرأها سينمائها مخرج الفيلم بوتقار تشولف.

وعند جان ميترى أنه " إذا كانت الرواية (١١٧) تجعلنا نحس بالاعتماد المتبادل بين إنسان وإنسان، أو بين أناس وأنديا، فإنها تعمل ذلك تجريبياً عن طريق الكلمات والصور البلاغية، لكن الفيلم من الناحية الأخرى يعمل ذلك عن طريق العملية العادية للإدراك البشري. ومن هنا تأتى استعالة الاقتباس الحقيقى " أى بما يؤكد ضرورة العمل وفقاً لمبدأ الخصوع / التطويع، ومن ثم هذه التكبيم، تبعاً للتقنية الخاصة بالسينما، وكذلك جمالياتها الخاصة، ولذلك " قد يحاول أحدهم أن يحتفظ فى فيلم ببهاء رواية كلها، ولكن عليه (١١٨) أن يعمل ذلك بوسائل غريبة عن الرواية وعن تجربة الضامة. هذا هو مجمل القول فى الأحوال كلها، وغير كل محاولات التطوير الفيلمى فى حدود هذه القضية، ولكن ما ينقص فى حالة الاختلافات هو تحديد المبدأ الذى يشير إليه فى جدليته باعتباره الخصوع / التطويع والتكبيم، وهى الجدلية التى يمكن أن تجد تعبيراً عن نفسها أكثر من مرة لدى كثير من المنظرين، مثلما هى الحال عند ميترى نفسه، إذ " وفى ختام ماثور لدراسته لهذه المشكلة يؤكد ميترى (١١٩) أن (الرواية قصة تنظم نفسها فى الدنيا، بينما السينما دنيا تنظم نفسها فى قصة) ".

وإزاء الواقع المراد التعبير عنه بالفيلم الذى يتصدى له، فإن خاصية السينما تستلزم أن يتم تكيف البهاء الفيلمى ليصبح هذا الواقع. وهكذا " ينكشف رأى بالار فى المادة الخام الفنية من ملاحظاته عن الأعداد (١٢٠)، فصاعداً الأفلام الذى يلجأ إلى عمل فى آخر ثباتاً موضوعه ليس مخططاً طاماً أنه يحاول أن يميز

١١٥ هينشكوك (المرشد): أقواله فى مقتطفات من حوار فرانكو ترولو مع هينشكوك ص ١١٦-١١٧ من الدين

مطلق، من الأدب إلى السينما ص ٧١

١١٧- أندرو (ج. دافنى): مصدر سابق ص ١٩٥

١١٨- المصدر نفسه - ص ١٩٥ - ١٩٦

١١٩ المصدر نفسه

١٢٠- المصدر نفسه - ص ٩١

شكل العمل إلى اللغة الشكلية المصنعة، وهو ما نعتبره التكيف لا مجرد التعبير، وأبعد من ذلك أنه "على ما يذهب دادلي أندرو" "لا يمكن لبار^(١٢١) في هذه النقطة أن يكون أبعد من موقف أندريه بازان الذي يؤكد أن صانعي الأفلام يعمدون شكل لغتهم الشمية، ويصممون أنفسهم في خدمة الروائع التي يريدون أن يقدموها على الشاشة". فما هذا إلا انتقاد مبني على "تعيين" ضرورة "الوعي" بالتصاير اللغوي، وبصرف النظر عن حالة أن يكون الواقع واحداً، وهذا الوعي بالتصاير اللغوي هو هي النهاية "وعى تكيفي"، إذا ما افترضنا ثم السقوط في حيز "الترجمة"، فتكون النتيجة أعمالاً هزيلة رغم عظمة مصادرها من الروائع الأدبية. "ولنذكر الأفلام العديدة^(١٢٢) مثل (موبى ديك) وهي محببة للأمل، لا لأن الاقتباس في حد ذاته مستحيل، ولكن لأن هذه الرائعة عمل يناسب موضوعه وسيطه الفني بدرجة مثالية. وإن كان الأصح أن نقول إنها حشية المقارنة تحت مبدأ الترجمة لا مبدأ التكيف.

والمؤكد طبعاً أن ليس المقصود بالموضوع / التطويع، شيئاً من قبيل ما اعتبره باران "اللغة الديكتاتورية"^(١٢٣) التي حددت أنواع الموضوعات المتاحة لنشاشة الكلاسيكية، وحيث تم التطوير فقط في "أنواع كانت على استعداد لأن تستجيب لألفية المصنعة"^(١٢٤) ونمرصها، بل - من ناحية أخرى - يصبح إنتاج هذه اللغة الديكتاتورية نوعاً من القولية التي لا ينتج منها إلا تماثل وتكرار الإنتاج بالجملة، من قبيل ما يشهر إليه باران في دراسته لنوع الاقتباسات الأدبية، من "أن رواائع الأدب العالي تكسرت مثل الكثير من الأخشاب الحمراء لتدخل في الماشير الكهربائي"^(١٢٥)، هي هوليرود وأماكن أخرى برز بالضرورة ونهم شكسبير وتشارلز ديكنز وفيلكس هوجو وقد بدوا متماثلين، والأسوأ من ذلك أنهم بدوا مثل أي فيم آخر في ذلك الزمن".

١٢١- المصدر نفسه، ص ٩٦، ٩٧

١٢٢- المصدر نفسه،

١٢٣- المصدر نفسه، ص ١٦٦

١٢٤- المصدر نفسه،

١٢٥- المصدر نفسه.

وموجز القول أن بازاس^{١٢٦} يلخص موقفه بأن يقول إن السينما الكلاسيكية كان لها شكل رسمي خلص عن كل فيلم شخصيته، وعالج كل موضوع بنمط الشكل^{١٢٧}.

لذلك، ولكي لا يكون الإنتاج بالجملة^{١٢٨} هو ما ينتج عن مفهوم الخوض / التطويج، ودون - كذلك - نمى إمكانية الإعداد عن، أو التكيف لعمل أدبي، بدلاً من ذلك ينصح بالار^{١٢٩} باقتباس الأعمال المتوسطة التي تطوي على احتمال أكبر لإمكانية التشكيل السينمائي، أشار إلى روايات ومسرديات رخيصة لا حصر لها تحولت إلى أفلام رائدة لأن المقتبس رأى فيها موضوعاً سينمائياً حقيقياً، أعلام مثل (مولد أمة) و (لمسة شر) و (نفوس ممقدة) و (الباحثون) و (كنز سهرامادر)^{١٣٠}.

وهكذا يتعرض الكاتب المجري بيلا بالاش لمناقشة الخاصية ذاتها التي نوصفها هنا باعتبارها الخوض والتطويج، ليشير إلى جدلية في هذا الصدد، ذلك عندما يذكر أنه "كثيراً ما يحدث في الفن أن تقوى مثل هذه الظروف الحرفية الخارجية وتتحول إلى قوانين تسيطر على التأليف الفني الداخلي للعمل"^{١٣١}، فقد بدأت القصة القصيرة نتيجة لحجم المساحات المخصصة سلفاً لهذه المادة الصحفية، ثم إذا بهذا الشكل الفني يعرف أعمالاً كلاسيكية معتارة، مثل القصص التي كتبها كل من (تشيخوف) و (موياسان)، وكذلك فرصت الأشكال المعمارية كثيراً من التكوينات في فن النحت^{١٣٢}، ويستطرد بالاش في هذا الاتجاه ذاته بقوله:

كذلك قد يحدد الحجم (يقصد الحيز) المفروض سلفاً طبيعة المصنوع، فالطول المحدد للقصيدة الغزلية التقليدية Sonnet يحدد أسلوبها، ولن يجبرك أحد على كتابة قصائد غزلية أو سيمفونيات سيمفونية، ولكنك لو فعلت، فلا ينبغي أن يصبح الطول المفروض سلفاً كمرير^{١٣٣} بروكروستس^{١٣٤}، اللص الإغريقي الذي كان سريره يحدد بالقوة ليلائم هذا الطول، بل لا بد أن تمتدح فكرة السيمفونيو مصمونه وأسلوبه من طوله المحدد سلفاً، لأن هذا الطول نفسه أسلوب ينبغي أن يسيطر كاتب السيمفونيو عليه^{١٣٥}، حيث كان من التقاليد التي امتدت (١٣٦) حوالي سنة

١٢٦- المصدر نفسه، ص ٩١، ٩٢.

١٢٧- بالاش (بيلا)، السيمفونيو شكل أدبي جديد - ص ٢٥٢، ٢٥٣.

١٢٨- أنسرو (ج. دادلي): مصدر سابق، ص ١٦٥.

١٩١٥ أن مدة عرض الفيلم تتراوح تقريبا بين ثمانين ومائة وعشرين دقيقة هـذا جـزء لا يتجزأ من فكرتنا عن السينما، ويتأج لتصنيع ذلك الفن . . ، وبالطبع ومع أنه بهذا الشرح تبدو واضحة جدلية الحصوص والتطويع هي أن واحد، إلا أنه لا يمكن اعتبار العامل الوحيد لذلك هو حير الفيلم أو طوله، إذ لا يبدو أن يكون مجرد اعتبار واحد من خواص الفيلم / الفن، والتي من شأنها أن تبعث بالخاصية الاحتمية حول التكييف والإعداد في سيناريو الفيلم السينمائي.

وهي عملية تكهيف من منظور المهم التاريخي لنشأة الفيلم وتطوره إلى كونه "الفيلم / الفن"، ذلك أنه خلال التاريخ القصير والمتصل قد استطاعت شرائط الصور المتحركة أن ترمي وتطور عددا من الحركات السينمائية، في حين أن المبادئ الأساسية لعالية هذه الحركات إنما قد ابيثقت من فنون أخرى يعد أن كلفت "طبقا لهذا الوسيط السينمائي" (١٢٩).

من ثم وإزاء المقابلة مع الأدب، فلا مجال للمقاربة عامة، ولا فتاعة أساسا بمهجية المقاربة هذه، مما "لن يكون له من الأثر إلا خلق المباشقات العقيمة والمجادلات غير المجدية" (١٣٠)، من قبيل الحديث عن تلك المقاربات التقليدية بين الفيلم وهن الرواية والمسرح، كما يقال "فالروائي قد يستطيع أن يدع الكثير لحيال قرائه، أما السيناريو فيجب أن يحدد كاتبه الدور الذي تقوم به صور الأشياء بكل دقة وعناية" (١٣١).

De Nito, Dennis & William Herman: Ibid., p. 14. ١٢٩

١٣٠- كاوان (تأليف): بين الأدب، والمسرح والسينما. مقاربات غير مستعانة. من ٤١

١٣١- بالاش (بيلا): مصدر سابق. من ٢٥١.

القسم الثاني

السيناريو التطبيقي
عازف الكرياج

أولاً،
قبل أن تقرأ السيناريو التطبيقي

"عازف الكرياج"

تمهيد المشكلة في
تعليم الإبداع وتعليمه

قبل أن تقرأ السيناريو التطبيقي "عارف الكرياج" تمهيد المشكلة في تعلم الإبداع وتعليمه

يتضمن هذا الباب نصًا كاملاً لسيناريو وحوار فيلم "عارف الكرياج" للمؤلف (د. مذكور ثالث) على سبيل التعرف التطبيقي لما تم تقديمه نظرياً في "حرفية صناعة وسائل التأثير الدرامي" وتشمل عناصر "المعرفة والمهارة والابتكار الدرامي" و "لتشويق" مع كمية "صناعة كل منهم، وفقاً للطريقة الحرفية التي أوردناها.

وكان من أهم ما طرحناه في كمية صناعة كل مؤثر درامي منها، هو إمكانية تحويل المؤثر الدرامي من نوع إلى آخر مع الإبقاء على الحادثة أو الواقعة الروائية ذاتها، حيث عرفنا كيف يمكن تحويل "المهارة" إلى "ممارسة" في العرض الدرامي السينمائي للواقعة لذاتها، كما تعمدنا أن يكون المثال التوضيحي الذي جرى هذا "التحويل الصناعي" خلاله، هو أكثر من موقف ماحود من نص سيناريو وحوار "عارف الكرياج"، حتى يمكن للقارئ أن يستخلص ويطبق بنفسه المبادئ ذاتها الحرفية على بقية نص السيناريو عند الاطلاع عليه كاملاً في هذا انقسم التطبيقي، وذلك دون تدخل منا بالشرح، إذ تصبح مهمة التطبيق والتدريب الذهني عليها من شأن القارئ وحده، خاصة أننا قد حرصنا على اختيار هذا النص، لما يتوافر فيه من وضوح ملحوظ جداً في صناعة هذه المؤثرات الدرامية.

ولكن عند طرحنا لما اعتبرناه "صناعة" يمكن تعلمها وممارستها، لا يمكن أن يلغى ذلك مساحة الإبداع وطبيعتها اللامعة للمؤلف الذي يكتب السيناريو، أو غيره من المبدعين، بل إن ذلك يعيدنا إلى ضرورة التعرّيج على ما اعتدت العرض له في مشكلة تعلم الإبداع وتعليمه، خاصة أن ذلك يعكس العنصرية المتداولة دائماً حول جدوى أو إمكانية تدريس الإبداع مدرسياً، لذا رأيت أن يتوقف قبل متابعة العرض التطبيقي لهذه الحرفية في نص "عارف الكرياج"، لإلقاء الضوء على أبعاد هذه القضية.

أما البعد الأساسي لهذه الوقفة فهو قناعتنا بأن الفنان الذي أبدع فناً عظيماً دون أن يتخرج من أكاديميات تعليم الفن، هو بالضرورة قد "تعلم"، ولكن بمهجة مختلفة عن حالة "التعليم" في الأكاديمية.

إن الدروس النظرية أو العملية من حيث هي "تقنين" لحرفة فنية، لا تستتبع بدورها حتمية "تلقينها" في تعلم الممارسة الفنية، وإلا أصبح من السهل الرد باستدعاء الأمثلة الكثيرة لمبتكرين فنية استطاعت الإبداع الفني في أرفع مستوياته دون المرور بالأكاديمية التعليمية، لأن المرق - في بساطة - أن الذين أبدعوا، دون أن يتم تلقيهم بالنظرية، هم في الحقيقة قد "تعلموها"، ولكن ليس عن طريق "التلقين" بل عن طريق امتصاص التراث الفني ذاته، والذي يجعل بدوره في أطوائه - أراد المناهضون أم لم يريدوا - هيكل الدروس، التي تتسرب - ولا شك - إلى مكونات المبدع النصية والعاطفية والعقلية التي يسترشد بها في إبداعاته المقبلة - حتى دون أن يعترف بها - تحت دعاوى كثير من التسميات التي على رأسها "الموهبة ولا شيء غير الموهبة"، وكان الفنان يمكن أن ينشأ من فراغ.

وقد نجد أمثلة إزاء مراعاة واعتراعات من المبدعين أنفسهم مما يسميه هوسمان "سفسطات المياقرة"^(١٢٦). فقد كان لامرتين يقول (أنا لا أفكر أبداً، إنها حو طرى التي تفكر). وقد ألف تارتيني Tartini (صوناتة الشيطان) في الرؤيا، كما اكتشف ديكارت قاعدة (أنا أفكر) - Cogito في حلم - أما جونته فقد كتب فوتر وهو يستمع إلى أصواته فقط. وكانت جورج صائد تقول إن الخلق عند شوبان (كان يأتيه تلقائياً وممجراً). وكان يجده بغير أن يسعى للحصول عليه ولا أن يتوقمه، وكان يأتيه كاملاً فجائئاً سامياً) أما كونريدج، فقد كتب (كوبلاي هان) في أثناء نومه كما لو كان مصحوراً. وكم هناك من مؤلفين يطبق عليهم قول شاتوبريان^(١٢٧) (في يوم جميل، استلقيت، واغمضت عيني تماماً، ولم أهدل أي جهد، ثم تركت العمل يتم علي صفحة ذهني وكنت أحترم على الأحص من التدخل).

وما أكثرها مقولات التأييد لهذا الاعتقاد عبر التاريخ، وعلى ما يذهب ستولبيتر بصدد الموضوع نفسه، فإن في "وسمنا الإتيان بعدد كبير من

١٢٦- هوسمان (ديس) علم الجمال / الاستطفا - ص ٩١ ، ٩٢

١٢٧ - المصدر نفسه

لافتباسات^(١٢١)، حيث يورد بعضها بما يؤكد ذلك، هينشه يقول إن «المنار (ليس إلا تجسداً لقوى عليا، وباطناً باسمها، ووسيطاً لها - فالمرء يسمع، ولا يسمع، ويأخذ، ولا يعال من الذي يعطى، والمكرة تومض كالبرق. وتبدو كأنها شيء لا مخرج له)» كذلك يقول جيته (لقد صعدت الأعيان، ولم أكن أنا الذي صعدتها، فالأعيان هي التي تسلطت عليّ) والروائي ثاكري يقول (يبدو كأن قوة خفية كانت تحرك القلم) كما يقول الروائي الأميركي المعاصر توماس وولف (لا أستطيع أن أقول حقاً إن الكتاب قد كتب؛ بل كان هناك شيء تحكم فيّ وامتلكني).

أما إذا ما نعت المواجهة بما ترصده بعض الملاحظات من صورة مماثلة تبرر بها عالمية الإبداعات لدى مبدعيها، فإنه حتى أصحاب الاتجاه الذي يعتمد على علوم الدماغ في دراسة ظاهرة الإبداع، إنما يصلون إلى أن العملية الإبداعية قد تتخذ هذه الصور المماثلة فعلاً، ولكن سنوات وسنوات هي التي تؤدي إلى هذه اللحظة المماثلة، ذلك أن الإبداع عندهم، هو - بعد التحليل الدقيق - عملية محيية مظلورة إليها من ناحية تركيز الانتباه في موضوع معين بعد الإلمام الواسع العميق به^(١٢٢)، وهو ما يعتبر عملية عزل مخي تستلزم (في لحظة تركيز الانتباه) إقصاء (استبعاد - حجب)، أو إبطال مفهوم الانطباعات لذهنية الأخرى التي لا علاقة لها بالموضوع - لكي تنتشر الإثارة المحيية لشار إليها إلى جميع أرجاء المخ - وعندما تقترب أو تتلفح - يعمل ذلك الانتشار - لارتباطات العصبية في المنطقة المحيية النشطة (المثارة) فإن ذلك يشير إلى قرب ميلاد المكرة... الفية المبتكرة. غير أن ذلك الاقتراح المعيد لا يتم (في حالات الإبداع العالي المستوى) إلا في أعقاب دراسة مستفيضة لموضوع معين تستغرق سنين طويلة، ولكنه يحصل عند بضجه - بصورة مماثلة - في المراكز المحيية الحسية الثلاثية في حالة المن^(١٢٣).

وإذا ما استطرديا هي الاستعانة بنتائج البحث في علم النفس فسوف نجد أنه يلعب رصيد المعلومات لدى المرء دوراً هاماً في تفكيره الابتكاري وشرط المعلومات هذا شرط ضروري إلا أنه ليس كافياً فالعقري عمومًا يتموق على

١٢١- مولنيتر (جبروم)، النقد القلي، ص ١٢٥

١٢٥- د. بوري جيفر، جدر الإبداع لدى كل الناس، ص ٢٩.

١٢٦- د. بوري جيفر، جدر الإبداع لدى كل الناس، ص ٢٠.

الشخص العادي هي ثروته من المعلومات المحسنة ويصدق هذا صدقه على العلوم. فقد برهن أجنيو Agnew في عام ١٩٧٢ على أن الذاكرة السمعية لعبت دوراً في غاية الأهمية في الابتكار الموسيقي ، وبالمثل برهن ماير Meier سنة ١٩٢٩ على أهمية الذاكرة البصرية في الفن التشكيلي . ومن أهم أنواع المعلومات التي تلعب دوراً في الإنتاج الابتكاري ما يسميه الأساق Systems^(١٧٧) ، (والساق هو مجموعة منظمة متكاملة مرتبطة من الأجزاء أو الوحدات)^(١٧٨) ، هالابتكار في الرياضيات يبدأ بحطة Schema ، وفي الموسيقى بمكرة أساسية Theme ، وفي التمثيل بهيكل عام للقصة (في التمثيل الحديث على وجه الخصوص) ، وفي الرسم بموضوع Motif ، وهي جميعاً تصميمات مبدئية تصاف إليها التفاصيل فيما بعد^(١٧٩).

إسأ لا بعض أن تعلم الإبداع ممكن كذلك بدون الدراسة المنظمة، لكن مع ضرورة لاقتناع بمبدئية مهم، وهو أن أعظم معلم هو التراث الفني ذاته ، وبالاتفاق في هذا الصدد مع ما انتهت إليه الدراسات السيكولوجية للإبداع. حيث قد بينت هذه الدراسات أيضاً، أن الإبداع يحتاج إلى اطلاع منظم ومكثف على نماذج مما أبداع الأسبقون على أن هذا الإطلاع ليس كاطلاع المرد العادي، بل هو طلاع لتبين الصفة، وليس لمجرد الاستمتاع بنتيجة الإبداع^(١٨٠)، فهو اتفق مع ما تطرحه جدلية السبق واللاحق من حتمية دراسة السابق في سبيل التقدم إبداعاً ، حتى في أقصى الحالات التجريبية^(١٨١) مثلاً يرى سليمان جميل في المجال الموسيقي شرطية أن العمل التجريبي لا بد أن يقدم إلينا ما يوحى بأن صاحب هذا العمل قد درس ما سبقه من قواعد دراسة عميقة جداً، وجرب وعاش معاناة حقيقية في استعداده لأدوات من سبقه من المؤلفين الكبار^(١٨٢)

لكن مثلاً أننا لا نعلم بذلك عدم الضرورة في قصر تعلم الإبداع على تلقى دروسه التخصصية فقط، وإنما نرى من الناحية المقابلة بالأهم ذلك بأن تقتصر المسألة على التعلم من التراث وحده، فرب توجه يؤكد من ناحية البرمجة على هذه وحدها، ورب آخر يرى التركيز على الأولى فقط، في حين أن

١٧٧- د. غزاد أبو حطب، دور التربية في تنمية التفكير الابتكاري - ص ٤٤

١٧٨- المصدر نفسه - عاشق في ص ٥٠

١٧٩- د. محمد حماد فضل، بين الأدب والموسيقى، ص ٩

١٨٠- سليمان جميل، أفراده في التجريبية في الفنون ص ١٩

لكل من التوجهين وحده قصوره، فالإقتصار على التراث قد يعجب عن الإبداع
 إمكانيات النظرية فيه، فهي مثلاً د. عبد العزيز حمودة، حيث نتج عن كتاب له
 عن البناء الدرامي، والذي يعني عنوانه أنه كتاب دراسة نظرية لتعلم هذا البناء،
 أو هو على أقل تقدير لتعرف عليه، أي بما هو إقرار صميم ومباشر بوجود
 البناء / النظرية، وقد وقر لي شخصياً كتاباً مرجعياً أوجه به الطلبة في
 تدريس مادة "بناء السيناريو"، ومع هذا فإن د. حمودة لا يمتأ يركز على ضرورة
 التعلم من التراث أولاً وأخيراً، إذ يقول: وإذا أراد الدارس أو المهتم بالأسب
 المسرحي أن يعرف القواعد والقوانين التي يتبعها مؤلفو المسرح فمرجه الأول
 روائع المسرح العالمي يتعلم منها ما يريد قبل أرسطو وهوراس وغيرهما^(١١١).

وهو قول صحيح كما أسلفنا التسليم به، ولكنه - من ناحية أخرى - لا يمكن
 أن يكون ذلك هو الطريق وحده، منكما يحدد به الكاتب الأمريكي موسى هارت
 موقفه بقوله إن "تعليم التأليف المسرحي في المدارس مصيبة للوقت، وإن الطريقة
 الصحيحة لذلك لا يمكن أن تكون إلا في المسرح"^(١١٢)، حيث بالمقابل يكون الأكثر
 صيغة هو تعليق وولتر كير بأن ليس هذا صحيحاً كل الصيغة^(١١٣)، إذ شتان بين
 القول بأن أحسن معلم هو التراث العتيق ذاته وبين القول بالإقتصار عليه.

كذلك فإن التعلم من التراث سرعان ما يشير بدوره إلى موضوع "الخبرة"،
 لتطهق عليه في التو الجدلية ذاتها التي نهم بها علاقة "النظرية" بهذه "الخبرة"،
 وإذا تساملت إذا كان من الممكن للعقل أن يساعد الخبرة لكان ذلك

سؤالاً يجب أن يأخذ دائماً في حسياننا حتى لا تصير بعوثة النظرية بدية
 لمشاهدتنا للمعلم^(١١٤)، وعند هذه النقطة يقرر دادلي مباشرة: "وهي أي مجال
 يمكن للمعرفة أن توه من شأن الخبرة إذا اتاح لها الدارس ذلك، ولكنه ليس
 حتمياً بالضرورة لأن المعرفة يجب أن ترتبط بالخبرة لا أن تكون بديلاً لها، ومن
 ثم فهو الأمر الذي يدكرنا - مثل دادلي - "مقولة سقراط"^(١١٥)، إن الحياة التي لا
 نخصمها للمكر لا تستحق أن نحياها، كما يجب أيضاً أن نتذكر دائماً رد تلميذ
 سقراط عليه (إن الحياة التي لم نحياها لا تستحق أن نخصمها للمكر)، وهكذا

١١١- د. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص ١٢

١١٢- في كير (وولتر)، حبيب التأليف للمسرحي، ص ٢١

١١٣- في كير (وولتر)، حبيب التأليف للمسرحي

١١٤- أندرو (ج. دادلي)، نظريات الفيلم الكبرى، ص ١٠

١١٥- المصدر نفسه

فإنه لا يمكن للمرء أن يجعل من نظرية الفيلم ، التي ما هي إلا مجرد كلمات مرتبة ، صنوا للعبارة بالفيلم ، ولكن في نفس الوقت من ينكر قيمة الجيولوجيا لمجرد أنها تصف ظواهر المكونات الأرضية بمعدلات كيميائية ورياضية؟ إن تلك المعادلات هي التي تتيح لنا أن نرى موقع الأرض في الكون كله وبالمثل نتيح لنا عمومية نظرية الفيلم طريقاً لهمم الحيرة بلغة جديدة ثمة تتيح لنا أن نضعها في إطار حيرتنا الكلية^(١١٦)، وإلا فكيف يتعصى فهم محاولة كاتب عظيم مثل يوجين أونيل وهو الذي كتب في مستهل حياته الأدبية ثلاث عشرة مسرحية تؤكد أصالة موهبته ، ومع ذلك فقد التحق بمعهد بيكر بجامعة هارفارد، وهو المعهد المعروف بمعمل ٤٧ ، وهيئة يدرس المؤلفون المسرحيون فيه الكتابة للمسرح على أسس علمية. صبح أونيل ذلك بعد أن أدرك أن الموهبة وحدها لا يمكن أن تعنى عن الدراسة^(١١٧).

وإزاء نموذج يوجين أونيل ، يمكن تتبع سبيل من الخلافات حول هذه النقطة حتى من معاصر أونيل مثل دوريمات، فالصان - في رأيه - ليس في حاجة إلى الدراسة الأكاديمية لأن تلك الدراسة هي التي تحتاج إلى ما يكتبه الصان. وليس العكس وإذا لم يتوصل هو (بنفسه) إلى تلك الأصول، فإن الدراسة الأكاديمية لا تستطيع أن تساعد في عمله بأصول معقدة^(١١٨) لكن الحديث هنا موجه إلى هدف توصل الكاتب أو المبدع إلى فريدته التي يجب أن يتوصل إليها (بنفسه) ، وكأنه يمكن أن يبدأ من فراغ، متأسياً القديم الذي يسبقه، سواء كان التعرف عليه عبر الدروس أو عبر لترات .. والحقيقة أن من سيكتشف (بنفسه) فريدته، إنما لا بد أن يكتشفها، سواء بالدراسة الأكاديمية النظرية، أو بالتعلم من التراث، اللذين (معاً) يمثلان منهجة التعرف على ما سوف يبرز عليه ذلك المبدع/ المكتشف، أي إنها قضية لا يمكنها أن تريح الموضوع الأساسي للتعليم والتعلم بمجرد ذكر "الأكاديمية" . والقضية التي يفرج عليها دوريمات هي قضية الموقف من التقاليد ، من قبيل ما يتمرص له د. حمودة لدى عزمه في إيجار للتمريض بكتاب 'تنمية الإبداع' للدكتور زين العابدين، إذ يصرح د. حمودة عنه مؤكداً أن

١١٦- المصدر نفسه، ص ١١، ١٢

١١٧- فؤاد خواردة، في النقد المسرحي، ص ٢٦٤

١١٨- د. إبراهيم حمادة، نظرية دوريمات في الدراسة، ص ٢٨

أهميته تكمن في أنه يعنى فكرة الموهبة المطلقة كأساس مفرد للإبداع والابتكار. وكأن الباحث يهدفنا بصورة غير مباشرة إلى مقولة (إليوت) الشهيرة بأن الموهبة وحدها لا تكفى ولا بد أن تبنى تلك الموهبة، حاصلة لمن يريد أن يستمر في الإبداع بعد سن الشباب - إذ تحتاج موهبته إلى تعديّة دائمة عن طريق الانتماء إلى تيار التقاليد الأدبية^(١٩)، أى تلك التى مردّها - كما عرفنا - هو الشاعر الناقد العربى المعاصر ت س إليوت^(٢٠) - حين أحد يبين لقراءه فى مقالته (التقليد لأدبى والموهبة المردية) كيف يتحتم أن تجد موهبة الفنان العبد مكاناً لها فى إطار التقاليد، أو قل بمباراة أخرى، إنه لا بد من (عمود) يستند إليه الشاعر أو الفنان بحيث يكون للتقاليد التاريخية دورها، وللموهبة المردية دورها، دون أن يطغى أحدهما على الآخر، فتلك هى القصيدة فى بحث المبدع عن فرديته، دون أن يكون فى ذلك معنى للتعلم، سواء أكان من التراث أم من النظرية، ما دام موضوع القصيدة هو "فردية" أو "مرد" المبدع / المكتشف / المجدد دون أن تريح هذه القصيدة موضوع التعلم من أساسه - أما ولكي يتم تصميم القصيدتين فى موضوع واحد دون أن يتناسى أحدهما الآخر، فإن المسألة تصبح محدودة بطريقة البرمجة التى من شأنها تحقيق ذلك.

وهى كل شق من جوانب هذه التحلية، لا بد أن تنشأ المتأخر لدى برمجةها التعلم والتعليم، التراث والنظرية - هى برمجة التعلم والتعليم عبر التراث مثلاً، سوف نجد - كما أشرنا - أن ثمة مخاطر للتجمد بما هو قائم، ومن فى هذا الشأن يطبق عليها أول ما يطبق الاتهام ذاته الذى دأبت الأصوات على توجيهه إلى لنظرية فى الفن، حرب توجه ينادى بالتعلم من التراث بصحة عدم التقيد بنظرية تلقينية تقيد الإبداع، ليقع هذا التوجه فيما يزعم بمحاولة تجنبه.

لا يمكن - من ثم - أن يكون بصدده رفض تقسيمى لإبداعات فنانين لم يتخرجوا من أكاديميات الفن أو مدارس، إذ تصبح هناك قناعة مبدئية بالمبدأ الذى يشهر إليه - من أبرزتشتين - د يحيى عزمى، وهو أن الإخراج كأي فن يتعلم^(٢١)، حيث يمكن التأكد من ذلك عبر ما يقول به الباحث إلبرت فان أيكس - إيسى حين استجيب حقاً لموقف جديد (وهذا هو المراد بكلمة التعلم) فإن

١٩- د عبد العزيز حمودة - قضية الإبداع - مجلة عالم الكتاب - عدد أول - يناير، مارس ١٩٨١، ص ١٩

٢٠- د زكى نجيب محمود - فى فلسفة النقد - ص ١١٢

٢١- د يحيى عزمى، تعلم الفن وإعداد المخرج السينمائى - ص ٨.

سلوكي هذا ليس ثمرة التطور بمعناه العادي؛ وإنما هو أمر جديد يتسم بالإبداع، شأنه في ذلك شأن كل أنواع الملوك المقرون بالدكاء والتفكير^(١٥٢)، لكن مع ذلك لا يمكن وقف إمكانية التحقق على مبدأ التعلم وحده، أي إن ثمة خلافاً مع تكملة المبدأ لفائدة بحسب عي كون الإحراج يتعلم... ولا يعلم^(١٥٣)، بل على العكس يمكن تحقيق كلا المبدأين "التعلم والتعليم"، ذلك أن المرق يكمن في "منهجة وبرمجة"، وليس في مدى "الإمكان" لأي منهما، فكلاهما "ممكّن"، كما أن "التعليم" غير كونه "ممكّن"، إنما يدفع "التعلم" دون أن يسميه ما دام أنه قد وجد يبدئاً بمحدد الرغبة على الأقل، بدليل أن د. يحيى نفسه يحدد - في إطار مبدأ التعلم - مهمة أولى لذ "معلم" يقوم بها، ألا وهي مهمة "رصد موهبة العنان الناشئ، والعمل على صوبها وتنميتها وصقلها حتى تتصج وتثمر، وتتصج معها لشخصية الإبداعية للسان"^(١٥٤) وهو - د. يحيى - وإن ذكر أن "دائماً ما ينتهي دور المعلم بأن يكون دوراً توجيهياً استشارياً"^(١٥٥)، إلا أنه سرعان ما يستطرد مشحوناً ولكن الدور التريوي والتثقيمي يظل هاماً رغم هذا، أي ما يعني - من ثم - جدية للتعليم مع التعلم، دون أن يمس أحدهما إمكانية الآخر أو لروحه.

وهكذا يمكننا أن نقدم في لغة من سيناريو وحوار "عارف الكرياج"، على سبيل التعرف التلخيصي، وبمرس تعليمي أمامنا، دون أن يساورنا أدنى شك في جدوى ذلك وإمكانية تحقيقه.

٥٢ أيكن [ألبورت فاش]، تربية منكة الإبداع - مجلة العلم والمجتمع، البوسكر - فبراير ١٩٨٥ - ص ٩

٥٣ د. يحيى عزمي، للتفكير السابق.

٥٤ انصهر نفسه

٥٥ د. يحيى عزمي، تعليم الفن وإعداد المخرج السينمائي - ص ١٦

مواد منشورة وردت إشارة إليها في مقدمة القسم الثاني

إبراهيم حمادة (١٠٥) :

نظرية دوريمات في الغراما (دراسة مؤلفة ضمن كتاب) في كتاب أفاق في
المسرح العالمي تأليف د إبراهيم حمادة القاهرة المركز العربي للبحث
والنشر، ١٩٨٦ م - ص ٣٧ : ٤٥ (من ٢١١ ص)

(انظر ا ج - د ادلى) :

نظريات الفهم الكبرى (كتاب مترجم) تأليف ج. دادلي أندرو ترجمة
د جرجس فؤاد الرشيدى مرجعة هاشم النحاس القاهرة الألب كتاب
الناس ٥١ / مجموعة الكتاب المسميات ٢ / الهيئة المصرية العامة للكتاب،
١٩٨٧ - ٢٤٤ ص

انكي (ألبرت فاني) :

تربية ملكة الإبداع (بحث في فصلية) بقلم ألبرت فان أنكي . ترجمة أمين
محمود الشريف مجلة العلم والمجتمع القاهرة مركز مطبوعات اليوسكو
سنة ١١ ، العدد ٥٦ / ٥٧ ، سبتمبر نوفمبر ٨٤ ، ديسمبر ٨٤ / فبراير ١٩٨٥ م
ص ٦ - ١٥

(ككي يحيى محمود لدا) :

في فلسفة النقد (كتاب مؤلف) الطبعة الأولى القاهرة دار الشروق،
١٩٧٩ م - ص ٢٥٤ .

سموستر جيروم) :

النقد العسى . دراسة جمالية وفلسفية (كتاب مترجم) تأليف جيروم
ستولنيتز ترجمة د فؤاد زكريا الطبعة الثانية - بيروت المؤسسة العربية

للدراسات، ونشر ١٩٨١ م ٧٥٩ من ٢٤٤ من لوحات، جاء في صدر المطبعة
الترجمة عن لاجليرية Stolnitz, Jerome: Aesthetics and Philosophy of art criticism. Boston, Mifflin Co., (1960).

سليمان جميل :

أقواله في ندوة لعدد التجريبية في الصور (صمن ندوة في فصلية) يظهر
عن ندين إسماعيل (د) (وأحرون ندوة لعدد التجريبية في الصور

عبد العزيز حمودة (د) :

نبأ الدرامي (كتاب مؤلف) القاهرة مكتبة الأبطال المصرية، ١٩٧٧ م - من
٢٠٨

(نفسه) :

تمية الإبداع (مقال تقديم لكتاب في فصلية) مجلة عالم الكتاب القاهرة
لهيئة المصرية العامة للكتاب عدد ١، يناير / فبراير / مارس ١٩٨٤ م -
من ١٦ ،

عز الدين إسماعيل (د) (وأحرون) :

ندوة العدد التجريبية في الصور - (ندوة في فصلية) آذار الندوة د حر
ندين إسماعيل (شرك فيها توفيق صالح محمد أردش، سليمان جميل، د
عادل عميص، د فوزي فهمي، د محمد حامد، د هدى وصفي مجلة الفن
العاصر القاهرة أكاديمية الصور مجلد ١، عدد ١، حريف ١٩٨٦ م - من
١٧٣ ١٩٦

فؤاد أبو هطب (د) :

دور التربية في تنمية التفكير الابتكاري (دراسة في دورية) مجلة تمكر
العاصر القاهرة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر العدد ٧٦ يونيو
١٩٧١ م من ١١ ٥

فؤاد دواليمة:

في النعد المسرحي (كتاب مؤلف) القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف
والأبناء والنشر / الدار القومية - مارس ١٩٦٥ م ٤٢٤ ص

كير (وولتر):

عيوب التأليف المسرحي (كتاب مترجم) تأليف وولتر كير ترجمة عبد الحليم
أيشلاوي القاهرة سلسلة مكتبة الصون القرامية ٧ / مكتبة مصر ١٩٦٠
م - من ٢٥٠ ص ٧٨٥ .

محمد عماد فكري (١٠٥):

بين الأدب والتوسيفي (دراسة في فصالية) مجلة غصنول القاهرة الهيئة
المصرية العامة للكتاب مجلد ٥ عدد ٢، يناير / فبراير / مارس ١٩٨٥ م -
١١٤.١٠٧

نوري جعفر (١٠٥):

جدور الإبداع لدى كل الناس (كتاب مؤلف) بغداد الموسوعة الصغيرة ٢٠٧/ دار
الثقون الثقافية العامة ١٩٨٦ م - ٧٦ ص.

هويسمان (فليس):

علم الجمال (كتاب مترجم) تأليف فليس هويسمان ترجمة ظافر الحسن الطبعة
الرابعة بيروت / باريس منشورات عويدات ، ١٩٨٢ م - ٢٠٨ ص (جاء صمما في
صدر الطبعة أن الترجمة من الفرنسية (Harsman, D L Esthetique).
(وللكتاب نفسه ترجمة أخرى بطبعة أسبق ترجمة امهرة حلمي مطر
مراجعة داحمد فؤاد الأهواني القاهرة الألف كتاب ٢٢٣/ دار إحياء الكتب
العربية/ عيسى الهادي الحلبي وشركاء ، ١٩٥٩ م - ١٦٠ ص.

وقد فُهما بمقارنة الترجمات، ولكن دور التمكن من الرجوع إلى الأصل أما المشتطات
فقد اعتمدناها من ترجمة أميرة حليم مطر

في
يحيى عزمى (٢٠١٤) :

تعليم الفن وإعداد المخرج السينمائي (بحث في مؤتمر) طبعة استغنى ،
القاهرة ، لجنة التعليم والبحث العلمي هي المصون / المؤتمر العلمي الدولي
الأول للمصون عن الهوية الثقافية والمصون / أكاديمية المصون ج م ع ديسمبر
١٩٨٤م- ص ١٢ .

ثانياً:

ملاحظات للهواة

صنعتائى وأصنافى الهواة

قد تكون من هواة التأليف والكتابة للسينما أو التلفزيون، وقد تحتديك هذه الهواية، وتكتشف إمكانياتها عندك بعد أن تقرأ نماذج من أدب السرد السينمائي لتى يقدمها إليك، والتي تسمى فى العُرف المهنى السينمائي " سيناريو الفيلم " .

والسيناريو - فى أبسط تعريفاته المشهورة - هو " الفيلم مكتوباً على الورق "، أى إنه النص المكتوب الذى يشتمل على وصف كل تفاصيل لصورة والصوت التى ستظهر على الشاشة، وهو النص الذى يتولى المخرج إحراجه إلى حيز الوجود بوسائل التمثيل السينمائي أو التلفزيوني، بدءاً من الكامير ، مروراً بالديكور وتمجيلات الصوت، فى الاستوديو مع الممثلين ، وانتهاءً بالمونتاج ومرج الأصوات، ثم الطبع والتحميص فى المعمل، وهى التخصصات التى يتولاها سينمائيون دارسون، ويمكن التعرف على مختلف هذه المهن فى الكتب التى لشرحها للمهتمين

وللسيناريو أعرافه الخاصة فى الكتابة، فهو ليس كالفصحة الأدبية كما قد يتصور البعض . مع أنه يحتوى على " حكاية " فى حالة سيناريو الفيلم الروائى، فالسيناريو يجب أن يصاغ بشكل يخدم أعراف تنفيذ الفيلم وتصويره .

وتتم صياغة الكتابة فى السيناريو من خلال التقاليد الحرفية التالية التى تم التعارف عليها لخدمة أهداف تنفيذ الفيلم

أولاً : أن يُقَمَّم الفيلم إلى مشاهد . (والمشهد فى عرف صياغة السيناريو هو كل حدث يتم فى زمن جديد، أو مكان جديد، أو فى كليهما معاً).

ثانيًا كل مشهد جديد لا بد أن يبدأ من صفحة جديدة (وذلك لخدمه عملية
مراجعة جدول العمل التي يقوم بها مساعد المخرج عند السقيذ، وذلك من
حيث تجميع المشاهد التي تحرى في مكان واحد ، وكذلك تجميع المشاهد
التي تُصوّر ليلا في كل مكان على حدة. إلى جانب تجميع المشاهد التي
تُصوّر نهارا بالمكان نفسه)

ثالثًا: تحرى صياغة صفحة كل مشهد بحيث تتضمن:

· بيانات المشهد، ومكانها رأس الصفحة حيث يحوى على البيانات التالية

١ - رقم المشهد (أعلى يمين الصفحة) -

٢ - مكان الحدث (وسط رأس الصفحة)

٣ - مكان التمهيد (داخلي أو خارجي) -

٤ - زمن الحدث (ليل أو نهار - أو هروب أو شروق)

ب - وصف المشهد - وهو ما يحتويه جسم الصفحة التي تُقسم كالآلى

١ - ثلث الصفحة الأيمن يعصص لكتابة كل ما تحتويه الصورة في
المشهد

٢ - الثلث الأيسر يعصص لكتابة كل ما يحتويه شريط الصوت في
المشهد، وهو:

- الحوار.

- المؤثرات الصوتية.

- الموسيقى التصويرية.

هذا . ويراعى دائما أن يقابل كل تفصيل من تفصيلات شريط الصوت
انحدث أو الصورة المرتبطة به على المسطر نفسه، أو المسطر الذى يليه بحيث
سهل للقارئ عملية الربط بين الجانبين من خلال هذا التنسيق

ج - نهاية المشهد . والمقصود بها تحديد وسيلة الاسقال من المشهد إلى
المشهد التالى (قطع - مزج - اختفاء - مسح) .

وهذه المعلومات قد تبدو بسيطة، إلا أن التعرف والتدرب عليها لن يتأتى إلا
بالاطلاع على نموذج السيناريو الذى تقدمه إلى أصدقائنا «للهواة» فقد نكسب من
بينهم مبدعا نابعا فى تأليف السيناريو

وما يجب التنبيه عليه هنا، أن كتابة السيناريو لا تتوقف عند مجرد التعرف أو
التمكن من شكل صياغته، ولكن الهاوى يلزمه أن يدرس - فيما بعد - امصن
وحرافية مصرد " البناء الدرامى " فى حالة كتابة سيناريو " الفيلم الروائى "، فهو
سيتعرف - مثلا - خلال هذه الدراسة، على الفهم الصحيح لمصطلح " دراما " أو
" درامى "، وأنها لا تعنى القول الشائع " مأساة " أو " مأساوى " فاندراما تشمل
الكوميدي متلما تشمل المأساوى "، لأنها الفن الذى يشأ به المسرح، ثم نشأت
به فنون السينما والتلفزيون وتسمى الدراما فى أبسط شروحيها

" حكاية، تروى على جمهور، بواسطة ممثلين " .

وهذه الحكاية، لكى تروى على جمهور، وبواسطة ممثلين، لا بد أن تكون
حكاية ذات " بناء درامى "، وهو ما تلخصه دراسات التبسيط فى شروط أن
تتضمن " صراعا بين إرادتين قويتين (بطل وحصمه مثلا)، ولا يحل هذا الصراع

إلا بانتصار إحدى الإرادتين على الأخرى، حيث تكون نهاية المسرحية الدرامية أو الفيلم الدرامي". وطبعاً ستكون هناك شروط أخرى لتحقيق هذا الشرط الأساسي، فالشخصيات التي تمثل هاتين الإرادتين لا بد أن يمر هي تحول بين بداية الحكاية ووسطها ونهايتها، وتتضمن ذلك حركات التشويق، والمفاجآت، والانقلاب الدرامي، والمعارقات الدرامية، وكلها مصطلحات يمكن التعرف عليها في القسم الأول من هذا الكتاب، وبالإطلاع والمراعاة، سواء في الدراسات النظرية، أو بقراءة المسرحيات ونماذج "سيناريو الفيلم الروائي الدرامي"، وهو ما يسهم فيه بتقديم هذه النماذج إلى أصدقائنا القراء، علنا نكسب من بينهم مبدعين جدد، يصح بهم تاريخ مصر في المستقبل..

المؤلف

ثالثاً :

من أدب السرد السينمائي (٢)*

نص سيناريو :

عازف الكرياج

سيناريو وحوار : د. مذكور ثابت

القصة السينمائية : د. مذكور ثابت

مستوحاة... من قصة قصيرة

بقلم : جميل عطية إبراهيم

* صدر رقم (١) من أدب السرد السينمائي بمؤلف نجل فوق ممدور مساحمة في كتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب طبعة أولى عام ١٩٩٦ وبمكتبة الأسرة عام ٢٠٠٢ من ضمنها ملخص القصة وبعض المناقشة السينمائية. بالإضافة إلى النص الكامل للسيناريو والحوار من تأليف د. مذكور ثابت ومصححاً بدرسات ومقالات بأفلام إبراهيم فتحى، وجلال النجمى، و د. رفيع الصيالى، و د. محمد كامل القليوبى.

كازينو على النيل

- يفتح الفيلم على صوت
دهمات نيران متتالية
بسرعة وعنف من مدفع
رشاش دون ظهوره ..
وإنما نرى وجسدى فى
ساحة الكازينو على النيل
وهو يتلقى دهبمات
النيران فى كل جسمه،
ويصرف كالممرخة
الديبحة بين المقامد،
دون أن تظهر الكاميرا
آثار النيران على جسمه.
- ما أن تفتح الكاميرا على
الكازينو فى لقطة أوسع
.. حتى تكشف عن رواد
الكازينو على بعد، وهم

مشدودون بنظراتهم إلى
التصرف العريب من هذا
الشباب... حيث لا نيران
.. ولا مدفع رشاش ..

- يشعر وجدى فى لحظة
بالإبهائه، فيرتقى على
أحد المقاعد لاهثاً ..
فتتجر بعض الضحكات
المكتومة .

- أما الذى يرقبه فلا
يبدى أى استغراب .

- قطع إلى مجموعة
لقطات كبيرة لطبيعة
تشكيلية ذات طابع
تفريسي من الساحة
التصويرية .

(وتصاحبها موسيقى
تصويرية تتزامن إيقاعاتها
مع الحركة المتضمنة فى
اللقطات، لتصبح ذات طابع
استعراضى) .

- تتمتع الكاميرا قليلا على
 المشهد نلمح وجه وجدي
 ياتى بحركات تامل
 غريبة ولكنها ذات طابع
 طمولى .. حيث هو الذى
 يقوم بإحداث هذه
 الحركات التصويرية
 الغريبة بيديه، مستخدما
 الإكسسوارات الموجودة
 على سطح الترابيزة التى
 أمامه فى الكارينو،
 فمثلا يعرك طرف
 شوكة أكل من خلف كوب
 ملئ بالماء، ثم يمطر
 إليها من خلال هذا
 الكوب لتبدو لنا بعض
 اللقطات التشكيلية التى
 شاهدناها ..

- يستخدم المعلق
 والسكاكين والأكواب

المارغة و المليئة بالماء،
كما يستخدم قطرات
الماء على الزجاج، وبين
الحين والحين تأتي منه
حركة عصبية
مفاجئة في إحداث
صوت بين بعض هذه
الإكسسوارات، فيستمع
لطين وصدى هذا
الصوت بتلذذ وابتسام .

- (ويكون هذا الصوت جزءاً
من تتابع الموسيقى
الاستعراضية المصاحبة
للمشهد ..)

فيما أن يسمع الصوت
بهذا التلذذ حتى يسرع
بتسجيل بعض الحطوط
على نوتة أمامه .
ويتصح أنها نوتة
موسيقية

- (ونسمع مع الموسيقى التصويرية صوت نشرة الأخبار منبعثًا من راديو يشكل خباثت، به أباء متفرقة عن أحداث العالم.. قتل، وتدمير، ومظاهرات العالم، ومجلس الأمن، وكوارث الطبيعة، وشروط صندوق النقد الدولي، ومكافحة الإرهاب .. إلخ)

- ويظهر وجه جدى بتصرفاته الشادة إلى جوار سطح المائدة وهو ينصت إلى الراديو الترانزستور لحظات، ويحدث حركاته التقريبية بالأشكال وبالصوت في لحظة أخرى، ثم يصرع بالتدوين في نوتته الموسيقية كل ما تجود به

قريحته في هذه
اللحظات .

- وتتكرر حركاته الشاذة ..
بينما تفتتح الكاميرا
تدريجيا على المشهد،
فتظهر جالسة على
إحدى الموائد القريبة من
ركنه فتاة جميلة ذات
نظارة سوداء وملايين
على أحدث موديل، وعلى
وجهها ابتسامة دائمة
موجهة ناحيته .. لكنه لا
يشعر بوجودها ..

- فجأة ينتبه إلى ابتسامتها
فيسرق نظرة ناحيتها ..
- لكنه يولى وجهه عنها
وقد عاد إلى أشغاله في
عالمه الخاص .

- بعد لحظة يسرق نظرة
أخرى ناحيتها، فيلمح

إصرارها على الابتسام
باحيته، فيركز نظره
عليها للحظات .. ولكنه
يشعر بضعف بظراته
أمام ابتسامتها الملحة،
فيعود ثانية إلى انشغاله
في عالمه الخاص ..

- بعد لحظة يسرق نظرة
أخرى ناحيتها، فيجد
نفس ابتسامتها الملحة
في تركيز ناحيته .

- فإذا به وقد ضغط على
زر الراديو يفلقه ويفلق
النوتة الموسيقية .

- (وتتوقف الموسيقى
والنغمة)

- ثم يعتدل في جلسته في
وضع يبدو فيه وكأنه قرر
مواجهتها ..

- في نفس هذه اللحظة
يلمح حركة تندر من

يدها ناحية رأسها كأنها

تحية له .

- فيبتسم ..

- في نفس اللحظة التي

ترداد هياها ابتسامتها ..

- فيبتسم هو أكثر .. وعلى

وجهه علامات التيه

بجمالها ..

- يلحها وقد وضعت

إصبعها على شفتيها

كأنها تهديه قبلة من

بعيد، مع أنها تصطبع

أنها في مجرد وضع

تفكير ..

- هيأدر متشجعاً برد القبلة

باحبتها بكامل يده..

- بينما تزداد ابتسامتها ..

- فتترسم على وجهه فرحة

طفولية، وقد راح ينقر

بيديه على المائدة نقرًا

خميّفاً بإيقاع واحدة
ونص راقص وهو ينظر
إليها .

- (متطهر موسيقى تصويرية
إيقاع واحدة ونص راقص
تمثيلاً مع بقرة أصابعه)

- ويهم بفتح النوتة
الموسيقية بمجل ما
حادث به قريحته .

- (ومع استمراره في
الكتابة تستمر موسيقى
الواحدة ونص).

يرجع عينيه بعد انتهاء
الكتابة فيلمعها تكتم
ضحكة ..

- هي ضحك . ثم ينتهز
الفرصة ليشير لها بيديه
في صمت بحركة
معناها : هل أتى إلى
مائدتك ؟

- ولا رد منها إلا

استمرارها في كتم
صحتها، هيضحك
أكثر.. وقد تشجع، حيث
يجمع حاجياته استعدادًا
للانتقال إلى مائدتها .

- وما أن يهم بالوقوف ..

- حتى تنزل عليه المفاجأة
كالصاعقة منعا يراها
تتهض من مكانها .. وإذا
بها قتلا همياء لتحسن
بهدايا الطريق.

- هي اللحظة نفسها التي
تتمثر فيها .. فيسرع
ناحيها لمساعدتها ..

- فتهبسم وتشكره سامية: متشكرة

وجدي: عاوزه توصلي فين ؟

سامية: يا ريت أقرب محطة

أتوبيس، إذا ماكاش

يصايقلك.

- فيقتادها وقد تشابكت

اصابعهما بعموية.. يل إن
ذراعه مع ذراعها تصبح
في وضع تأبط .

- قطع -

نهار/ خارجي

الشارع قرب الكازينو والنيل

- الكاميرا تتابعهما في
سيرهما مركزة على
تشابك يديهما وهو
يققادها في صمت ..

- بينما على وجهها
ابتسامة دائمة، وهو
يسير برقب ملامحها
بشكل رومانسي .

- (مع استمرار الموسيقى)

- تتابعهما الكاميرا وهما
يمران بياطرة محطة
الأتوبيس، فيسرق إليها
 نظرة، ولكنه يتابع بها
الطريق دون توقف،

سامية: إحنا عدينا المحطة ؟
فيماجا بها تقول :

وجدى: (مرتبكاً) هه ؟

سامية: (تكتم ابتسامتها) ياقولك

عديا المحطة؟

وجدي: (بتلعثم) أبوه .. عشان

المحطة دي زحمة .

تكنم هي ابتسامتها ..

ويضفط هو على

أصابعها، وقد تابعا

سيرهما، إلى أن تقطع

هي لحظة الصمت بروح

خفيفة الظل .

سامية: أنا عملتك ؟ .

وجدي: بالعكس .. أنا مبسوط ..

فرحان

سامية: مش للدرجة دي؟

وجدي: آمال لو حكيتك اللي حصل

سامية: لي؟

وجدي: طلب احكي ..

سامية: مش يمكن ده يعطلك ؟

بالعكس .. أنا مبسوط

صمت وابتسام الاثنين

أثناء السير، والكاميرا

مركزة على تشابك

دديهما .

مسلمية: ما تقول .. ساكت ليه ؟ ..
وجدى: عشان تصورت هي الأول
إنك بتعاكسينى .. وهمت
إنك بتعادينى ... الدنيا
مايقش سايعانى ..

- ثم يصفى

- مع استمرار اجتماعاتها

دون ای احساس معقد،

تبادر هي تسأله بخفة.. سامية: طب ولما عرفت إن أنا كميقة
وحدي: ..

سالمية: حسيت بفرصة عمري كله
وحدي: .

(بجدية) يقول فرصة ؟

فرصة العمر التي خطفني
من غير ما أفهم .. ومش
عاوز أفهم .. عاوز أفضل
طاير مسطوف م الأرض،
من غير ما أحاول أفهم ..
هي دي الفرصة التي
ما حلمتش بها ..

- فتتواصل ضحكتها

المكسوة هي فرح..

وتتشابك أيديهما هي

حرارة.

- (مع تطور أكثر حيوية في

التوزيع الأوركسترا إلى

للموتيف الموسيقية).

- قطع -

نهار/ خارجي

شارع آخر

- (مع استمرار الموسيقى)

- ضحكات سامية مع تركيز

الكاميرا على تشابك

اليدين في العنبر ..

بينما تتمتع الكاميرا فإذا

بهما في مشهد جديد

بملابس مختلفة وفي

مكان آخر .. تتحدث هي

وكان كلماتها استمرار

للمشهد السابق . سامية: أنا أول مرة أطلب من جد

بساعدني في السكة، مجرد

ما حسيت بصوتك، أنا اللي

حسيت بفرصة عمري ..

وجدي: (صاحكاً) اللي ينفخ هيا

دلوقتي أطير ..

- تنتهي الموسيقى مع قطع
إلى نقطة قريبة من
وجهة نظره لظهر جاكنته
الشخص الذي يسير
أمامهما على بعد
خطوات دون أن تظهر
رأس الشخص .. وصوت
وجدى مستطرداً

وجدى: البس آدم اللي قافل علينا
العكة قدامنا ده .. شكله
كده من صهره متمجرف ..
الجاكت آخر موديل،
ومتنشى من شدة التخشيب
اللى ماشى بيها .. عجرة
كداية ..

- ترد معلقة في بساطة .. مسلمية: ضملا .. اللي قدامنا ده
جاكت فاضى من جوه ..
شايه صبي مكوجي.

- مع امتحان الكاميرا
ليتصح أنها فعلاً مجرد

جاكتة على شماعة

يحملها صبي مكوجي،

ووجدى قد نظر إلى

عينيها متمصاً . وجدى: حاكك قاصي ؟

بينما تشبثت هي بيده

تسأله بحمة ..

سامية: صبح ؟ ما بتردش ليه؟ ..

مش مصدق إني

شايفة؟ .. أنا شايمة كل

حاجة حوالينا ..

- فيبدو مذهولاً، وقد

توقف متسائلاً:

وجدى: يعني .. ؟

سامية: (مقاطعة) لأ... برضه

كمية

وإذا به يلوح بكمه أمام

وجهها مباشرة ..

فتماجته مبتسمة.

سامية: لا .. مش معقول كده ..

- وتتفرض يده متمددة

بسرعة .. بينما تضحك

هي قائلة -

سامية: ماتستفريش إني حجميت

بايدك.. أو بريحمة المكوة

في الحاكت.. اللي كان لارم
أسمع معاه صوت كعب
الجزمة، مش شبشب زنوبة
ماشى يجرجر ..

- قطع إلى وجهه ما زال
مأخوذاً

- (مع دخلة موسيقية
مرتفعة على لقطة وجهه،
وتستمر على المشهد
القادم).

- قطع -

نهار/ خارجى

الكازينو على النيل

- القطع إلى لقطة كبيرة
ليد وجدى تكتب فى
النوتة الموسيقية، نفس
اللحن الذى يسمعه قوياً
فى الموسيقى التصويرية
.. وتفتح الكاميرا،
لتظهر سامية جالسة إلى
جواره فى الكارينو، وهو
منهمك بالكتابة فى نوتته
الموسيقية.

- تتلمس سامية يده
تصطدم أصابعها بالقلم
وتسأله ..

سامية: بتكتب إيه ؟ ..

- يبدو كأنه فى لحظة تمأول
هملية..

وجدى: باكتب : " عاور اعرف " ..
سامية: تعرف إيه ؟ ..

وجدى: تحبى تسمى ؟

سلمية: ياريت ..

- فيبتم ويركز نظره على
ما كتبه فى البوتة
الموسيقية، وتبدأ يداها
تنقر على المائدة إيقاع
واحدة وبص مستخدماً
فى أدائه الضرب
بالشوكة ما بين الأكواب
والأطباق وخشب المائدة،
بتنوع صوتى إيقاعى
ممتع.

- تبتم سلمية .. وهو
مستمر فى نقره
الإيقاع المتنوع، مركزاً
عينيه فى الفؤة وكأنه
يضرب الإيقاع المكتوب
فيها .

(ومن خلفية شريط الصوت

يدخل التـوريـع

الأوركسترا إلى المصاحب

لإيقاعاته هذه ..

سلمية: أنا التي نفسي أعرف ..

وجدي: تعرفي إليه ؟

- تمتد أطراف أصابعها

تلامس وجهه .

سلمية: ياما نفسي أعرف شكك

إليه .

وجدي: وأنا عاوز أعرف إليه اللي

فيقبل يدها ..

بيخليني أهرب م الجواز؟

سلمية: (مبتسمة) مش ها تهرب.

- قطع -

غرفة نوم وجدى

- القطع إلى سامية

وكتفاها عاريتان وهى

جالسة متجمدة على

حافة السرير، وممسكة

بقطع ملابسها..

(وقد سكنت الموسيقى) .

- وجدى ينظر إليها من

حدها غير بعيد فى قلق

وحيرة . ثم يهمس

وجدى: سامية ..

ماديا بصعب.

سامية: إطمئن.. أنا مش ندمانة

ولكنها تقاطعه ..

يا وجدى..

وجدى: على إيه؟..

يقترب منها.

سامية: على إنك خدعتنى.

فيصعب

وجدى: خدعتك؟؟ . أنا اتجوزتك

على سنة الله ورسوله

- هتبتسم سامية ساحرة

سامية: صبح.. وعشمان كده

بمرارة.

خدعتنى..

وجدى: (بفصية) يعنى إيه؟..

- سامية ترد بمواجهة سامية: يا وجدى أنت اتجوزتتى هي السر لغاية ما تثق هيا..
اتجوزتتى بالطريقة دي لأنها سهلة، وتقدر تتخلص مني بيها ف أى لحظة.. زى ما اتجوزتتى بكلمة، تقدر تطلقنى بكلمة برضه.. سهل إنك تقولها لى هي أى لحظة..
.. إنتى طالق.. مش كده؟

- يتجمد كالمصور لهذه

المواجهة حتى يتمكن من

النطق:

وجدى: ولما انتى هاهمماها
بالطريقة دي، قبلتى ليه؟..
سامية: لأى واثقة من نفسي..
واثقة إنك هاتثق هيا يا
وجدى..

وجدى: يبقى ما اتخدعتيش

سامية: آنا ما اتخدعتش بس انت

فاهم إنك خدعتني .. لكن
ميامحاك، لأنى يا حيك ..

- وعندما بدأت تلبس،
يبيض هو رأسه
متماثلاً:
وجدى: هانمشى؟

- سامية لا تتوقف عن
استكمال ملابستها

سامية: وعاجبك بسنتى يوم
بإصرار.

الخميس ده من كل أسبوع ؟

.. أنا بالعدب فى انتظار

إنى أشوفك يا وحدى ..

وجدى: حصل وكلمت بابا، لكن ..

سامية: (مقاطعة) ما تكملش ..

خلاص عارفة انه رافص

جوازك من واحدة خريجة

ملاجئ .. بس لازم نتجاوز

رسمى يا وحدى .. مفيش

حل غير كده عشان

يمسبوتنى أخرج من دار

الأيتام ..

وجدى: عندك حق يا سامية .. أنا
لازم أضغط على بابا بكل
الطرق عشان جوازنا
الرسمى يتم ..

- قطع -

ليل/ داخلي

هيللا الأب

- الأب يتحرك بعهوية
وهو ينهى مـلابمـه
المتأنقة جداً.. الكرافتة..
الكولونيا .. إلخ.

- وكلما تحرك خطوات..
إذا وجدت يثبته ملاحظاً
يريد أن ينطق بشيء..
وعينها الأب تلاحظان
ذلك .. حتى يسأله

وجدى متشجعاً. وجدى: أنت ليه ما بتحاولش تتجوز

يا بابا؟

الأب: قللتك مش ممكن أتجوز

بعد ما امتك الله يرحمها .

- في اللحظة نفسها التي
تتأديه امرأة من الحمام
.. فيفاجأ الأب بنظرة
وجدى.. فيتبادلان

المظرة..

وجدى: المسألة مالهاش دعوة

بالوهاء.. انت خايف

تتجور .

الأب: أيا خايف؟

وجدى: أيوم.. خايف تتجوز واحدة

تحويلك، زى ما انت بتشتري

كل دول.. مش كده؟.. أدى

نتيجة المجتمع اللى انت

بتشارك فى صنعه.. إنك

انت نفسك فى أزمة ثقة..

مش قادر تلاقى واحدة تثق

فيها..

- يتوقف الأب عن الحركة،

ويلتفت إلى وجدى بتأمل

عميق،

الأب:

اللى يقطع الإحساس ده،

لازم يبقى هو نفسه

عايشه..

- ثم يعاود الأب حركته الأب:

متحدثا..

ع المصوم سلاح الحذر فى

الستات مطلوب .. يعنى أنا

أو أنت عنديا حق ..

وما تملش ..

- ثم يحيط كتف وحدي

بذراعه وقد اقتاده إلى

الداخل ..

الأب:

دلو قتي تقدر تسمع كلامي،

واعلمك إزاي كل شيء

بيجى بالسياسة والهداوة ..

- قطع -

نهار/ خارجي

الكازينو

- القلع إلى لقطه كبيرة
ليد وجدى تكتب لحناً
في النوتة الموسيقية، إلى
جوار الراديو
الترانزستور وبه نشرة
الأخبار

- (وقد انبث اللحن
الموسيقى ومعه صوت نشرة
الأخبار) .

- عند المدخل تستقبل
الكاميرا وصول سامية
إلى الكازينو..
- تتابعها الكاميرا بين
المقاعد المشعولة بالرواد
حتى تمر بالمائدة
الوحيدة الخالية.. فإذا
بسامية تجلس إليها وبلا
قائد وكأنها كانت

تبصرها من بعيد..

- زوم إن سمريع على
وجدى، نجاجاً بأنه
جمالص على المائدة
البعيدة عنها.. يبدو
مهوش الشعر في حالة
غير طبيعية، وقد توقف
عن الكتابة في النونة،
مرتبكاً وهو يتلفت حوله
في حذر.. وعيناه
ناحيتهما ، يرقبها وهو
منكمش في نفسه..
حيث يبدو أنه يتهرب
منها..

- (احتفت الموسيقى، ولا
يبقى إلا صوت النشرة، مع
أصوات الأطباق وضوضاء
زحام الكارينو)

لقطة كبيرة لأدها
الشمال متضمنة بتركيز
في مقدمة الكادر.. بينما

رحام الكازينو يشغل
امتداد خلفية الكادر
بمؤثراته الصوتية..

- نفس اللقطة لأذنها
اليمى مركرة بنفس
التصت..

- وجدى يشير للجرسون
لذى يصل إليه فهمهم
وجدى يحذر شديد.. وجدى الحماة..

- حركة التفات تلقائية
بأديها فى اتجاه صوت
همسة وجدى
للجرسون..

- ووجدى يلتفت ناحيتها
فى نفس اللحظة مفاجئاً
لتبهاها السريع إليه، ثم
ينظر إلى الجرسون فى
عياط وهو يدرس الملوم
سرعة فى يده .. و يخط
شمثيه فى استعراب..

وهو يقول له. الجرسون: حالاً هاجيب الباقي
لسيادتك...

- ولكن لا رد.. وتكاد دمة
تند من عينيها .. إلا أنها
تكم انفعالها .. ثم
تحنس الساعة بيدها ..
وتجمع حاجبائها ثانية
من على المائدة في يأس
وأسى..

- وعلى بعد تكشف
الكاميرا عن وجدى ما
زال موجوداً وهو يأخذ
الباقى من الجرسون في
صمت وحذر، وعندما
يراه منصرفه يشعر
بالاطمئنان.

- وسامية قد أخذت
طريقها متجهة إلى باب
الخروج.. مارة بوجدى..
- وهو من ناحيته عندما

وحدها تقترب منه جلس
 في الثراييزة الخالية
 المحاورة له، منكشاً في
 نفسه مخافة أن تكشفه..
 - وتمر إلى جواره تماماً،
 وتعطى المائدة، بينما
 يكتم أنفاسه، في نفس
 اللحظة التي فاجأته
 بشكل مصيب أنها
 جلست على نفس موثده
 بعصد أن وصلت إلى
 الطرف التالي منها في
 صمت، حيث اتضح أنها
 كانت في طريقها تقصد
 نفس موثده.

- فتنزل عليه المفاجأة
 كالصاعقة، ويعاود أن
 يصمت تماماً، متلفئاً
 حوله في حذر مستعداً
 للهرب.

- ولكن نبرتها الحاسمة سلمية: أنا أسمة .. مش هاسمحك
تستوقفه

تهرب، لأنك بتحبنى . وها
تقول ليأيا إسي هاقابله
الخميس الجاي .. ما
تتاخدش .. جايز لما
يشوفنى بنمسه قلبه بعن
وينمى حكاية إن أنا بنت
خريجة ملاجئ ..

- هيفك وجدى متصنعا

وجدى: فعلا لازم أخليه يشوفك ..
القوة ..
لازم تقابليه الخميس
الجاي ..

- قطع -

نهار/ داخلي

غرفة مكتب والد وجدى

- قطع إلى الأب الجالس

إلى مكتبه ينهض

لاستقبالهما، بهما يبادر

وجدى بتقديمه .. وجدى: بابا ودى سامية

- فيصافحها الأب بروح

عالية ويتعاملها بظفراته والد وجدى: ما شاء الله .

- تبتسم سامية في معادة

متوترة ..

- ويلتفت الأب إلى وجدى الأب:

عندك حق تركب دماغك ..

مش فلنتك كل شيء بييجي

بالمياسة والهداوة .. على

بركة الله .. يا لله

متصيموش وقت .. اسبقونى

وأنا ما حصلكوع النادى ..

- فيمشديران منصرغان

بتشانك أيديهما، بينما

يرقبهما الأب من الخلف

أثناء انصرافهما .. و

يتمتع لنفسه ..

الأب:

على بركة الله

- (مع القطع إلى صوت

دهوف الرعدة) .

- قطع -

ليل/ داخلي

مسألة شقة وجدى

- الكاميرا متابعة أيديهما
المتشابكة في السير معاً،
ولكنها هذه المرة بملابس
الفرس
- الأب يستوقفهما،
ويقبلهما، ثم يلوح مودعاً،
وينصرف إلى الممر، حتى
نسمع صوت غلق باب
الشقة .
- (صوت غلق باب الشقة
تسكت معه أصوات
دهوف الزفة)
- جدى وسامية يسيران
في اتجاه باب غرفة
النوم، دون وجود أحد
في الشقة.
- الكاميرا تثبت مكانها
لتركهما يتقدمان في

اتجاه حجرة النوم في
منتصف عمق الكاير ..
حتى يفتح لها وجدى
الباب، هتدخل، ويتبعها
وقد أغلق الباب خلفه ..

- قطع -

ليل/ خارجي

غرفة نوم وجدى

- قطع إلى وجهها منطلمة
إليه، والكاميرا تفتح
عليهما وهما بملايم
الرفاف، حيث يرفع بيده
النظارة عن صيبيها،
فتبدو على التوكما لو
كانت تنظر إليه بعينين
مبصرتين..

- وبينما يفاجا بهريق
عينها الجمينتين يتعم

وجدى: متها لي إنك شايفانى

لها

كويص

ملمية: يا ريت تصدق إسي فملا

شايمالك...

- وتصحك برقة

- ثم فجأة ينقض عليها..

- وقبلة حارة. ويسقطان

على السرير.

- قطع -

نهار/ خارجي

غرفة نوم وجدى

- قطع إلى انفراج باب
غرفة النوم، والكاميرا
تستقبل خيالات
القادمين، ثم يضاء زر
البور فتضاء الغرفة، وإذا
بالقادمين هما سامية
والأب، وهى بملابس
خروج (حيث الآن مشهد
جديد نهار)..

- ويمسح الأب بمسامعها
هى خلع البالطو من
كتفها، مع ابتسامتها بلا
كلفة بينهما، وهى تقول
له هى تدلل:

سامية: مش وعدتى بهدية جديدة
الأسبوع ده؟

الأب: أنا عند وعدى يا حبيبتى
سامية: إمتى؟

- قطع -

ليل/ داخلي

أمام باب الشقة

~ قطع إلى خارج باب

الشقة .. حيث وجدى

يفرج من جيبه مفتاح

الشقة في حذر، وإلى

جواره البواب حاملاً

حقيبة السفر مهلاً .. البواب: ألف حمد الله ع السلامة

يا أستاذ .

وجدى: هس .. وطن صوتك ..

عاوز اخليها مفاجأة ..

البواب: (هاسماً) دى السميت الهانم

حاططيرم الفرحة

وجدى: (هاسماً) مع السلامة أنت .

- فينصرف البواب، بينما

يفتح وجدى الباب في

حذر وعلى وجهه ابتسامة

فرحة ويدخل متلصصاً

على أطرافه، وقد أغلق

الباب خلفه في حذر .

- قطع -

صالة شقة وجدى

- بصر الحذر المتلصص.

وجدى يسد حفيمة

السفر الصغيرة ثم

يبدأ بجول الشقة فى

صمت وحذر، حتى

تستوقفه ممحاة صيحة

سامية مبعثة من حجرة

النوم ..

- فيتجمد مكانه للحظة

مستفسراً وهو يطرق

أذنيه تماماً فيسمع

صوت أبيه مداعباً .. الأب: ما أنا بقالى ست أشهر..

إشـمـنـى النـهـار دـه

بتشكرينى؟

- قطع -

ليل/ داخلي

غرفة نوم وجدى

- قطع إلى سامية مع الأب

في حجرة النوم

يساعدها بافتيادها إلى

الفرش، بينما هي ترد

على كلماته التي

سمعتها.

سامية: عشان ابتديت أحسن اتنى

باحبك حقيقى .. من كل

قلبي..

- فيأخذها بين ذراعيه

ويساعدها على النوم

على السرير، وهو يقول

نأ في رقة .

الأب: أنا أديكى روحى يا

حبيبتى..

- قطع -

الصالة

- قطع إلى وجدي في
الصالة وهو يقترب أكثر
من باب حجرة النوم
محاولاً أن يسمع
الكلمات التي أصبحت
هسًا .. ولكنه فجأة
يتجمد مكانه على صوت
انطلاق ضحكها فجأة..
- فتدور الدنيا برأسه ...
وتدور الكاميرا حوله في
ديناميكية معبرة صا
يجيش بداخله ..
- وفي قمة كريسندو
انفعاله يلمح أمامه على
مائدة التليمون خنجر
فتباحة مظاريف ..
فيمسكه أمام عينيه
بتأمله.

- وسرعان ما يرشق

الخيزر بعينه في خشب

سطح المائدة .. وكأنها

لحظة إخراج اسمعالي

جادة

- قطع -

- قطع إلى انتفاضة سامية
على اثر سماع الصوت . سامية: فيه حد برء يا عمو.

- الأب يصرع يكلم فمها
يرفق ليمنها من الكلام.
- لحظات صمت..
- ثم يبدأ الأب في فتح
الباب بعذر..
- بينما هي مجمدة في
دعر، ثم تبدأ النزول من
السريز بعذر لتتبعه..

- قطع -

ليل / داخلي

غرفة نوم جدى والصالة

- الأب وسامية يسترقان

السمع وهما خارجان إلى

الصالة هي حذر.

- يقع نظر الأب على

الخشب المرشوق هي

المائدة..

- يؤخذ..

- يتوقف مستظلاً أرجاء

الصالة .. دون أن يظهر

وجدى..

- الأب يبرع الخشب برفق

من المائدة، دون أن تشعر

هي بذلك..

- ولحظات توتر..

- فجأة.. ينتفضان على

صوت الانفلاق العيف

للباب الخارجى للشقة.. من العاجب: محكمة

- قطع -

نهار/ داخلي

قاعة المحكمة

- الكاميرا تستعرض
الحضور بقاعة المحكمة،
حتى يصل إلى المنصة،
والقاضي يعلن:
القاضي: أدخلوا المتهم

- والمماجاة .. يقتاد الحرس
المتهم إلى داخل القفص،
فإذا به وجدى بملايين
السجين ..

- وقد انهالت عليه كاميرات
التصوير والملاشات..

- قطع -

نهار/ داخلي

أمام باب شقة وجدي

- قطع إلى غلق باب الشقة،

وسامية مهرولة في

عصبية ودعمر، يساعدنا

البواب.

سامية: تأخرت ع الجلسة..

البواب: التاكسي جاهز تحت ..

دقيقتين وتوصلني، رينا

يستر..

- قطع -

- القطلع إلى لقطة كبيرة
لعدة ضربات متتالية من
المطرقة الخشبية، بينما
تتمتع الكاميرا على وكيل
النيابة.

والنيابة: وبناء عليه .. فإني باسم
الحق وباسم القانون ..
أطالب بالإعدام شتقاً
جزاء لهذا المجرم الشرس
قاتل أبيه ..

- وإذا هو جدي في قفص
الاتهام مُطأطأ الرأس .

- قطع -

نهار/خارجي/داخلي

داخل تاكسي / شوارع

- الكاميرا من المقعد
الخلي للتاكسي تستقبل
سامية مهرولة، واليواب
يساعدها حتى تجلس
ويعلق لها الباب.
سامية: ع الحكمة بسرعة يا
اسطى..

- وقد انطلق التاكسي على
الفور.
- لقطة كبيرة لوجه سامية
المتوتر الملهوف .. لكن
على وجهها حالة انتباه
مفاجئ على صوت
السائق .
من السائق: هاللعق بإذن الله ..
سامية: مين ؟ ..
- وسامية تدعر ..

- فتكشف الكاميرا عن
مفاجأة أن السائق هو
الأب بنظارة وبيريه على

الراس .. الأب: امسكى اعصابك ومغيش

داعى للتهور.

سامية: إنت ؟

الأب: أنا زى زيك شمت صورتى

هى الجـرنال وأنا فى

امكندرية ..

- سامية منزعة تصرخ

بفصية ..

سامية: إيه الحكاية ؟

الأب: دلوقتى نعرف ..

سامية: طب اجرى شوية، ظهورك

هايجل كل حاجة ..

- فإذا به وقد فرمل

السيارة ..

الأب: لالا !.. قبل ما نعرف، لازم

نتمق إن كل شىء بالمساسة

والهداوة ..

- نهم بفتح باب السيارة .. سامية: هى لسه فيها هداوة ؟

- فيمد ذراعه يوقفها

بعنف

الأب: استقى ..

- ثم اطلق بالسيارة ..

- قطع -

نهار/ داخلي

قاعة المحكمة

- وكيل النيابة مستمر في
خطابه

والنيابة: لقد ظهرت الحثييات
واضححة جليلة أمام
سهادتكم بحيث لا يجد
المجرم العاتى أى حجة
للدفاع عن نفسه.. ومن
ثم لا يصبح هناك مناصاً
من حكم الإعدام.

- فى اللحظة نفسها تعاجأ
بالأب يدخل من باب
القاعة ومعه سامية
متسللين حريصين على
ألا يلتفتا نظر أحد..
وهما متكران بالنظارات
واعطية الرأس ..
- يجلسان فى آخر صف

من قاعة المحكمة في

صمت وتصل .. فتسارع

سامية بالهمس للأب .. سامية: مش هانتكلم؟

الأب: لو أظهرت نفسي واتكلمت .

هيمضطر هو كمان يتكلم

ويعملها فصيحة ..

سامية: حايظ م المصيبة ..

إشحال لو ماكانش ابنك ؟

الأب: ده مش وقت الأبوة

والبنوة يا سامية ..

رأسعالي هو سمعتي قبل

هلوسى .

سامية: طب اعمل أى حاجة ..

الأب: كل شيء ييجى بالسياسة

- وكيل النيابة مستمر في

خطابه

والنهاية: إنا لا نستطيع أن نعتذر

للإنسانية عن هذه المصلة

الشنعاء إلا بإعدام هذا

المجرم الذي قتل أبا كان

المروض أن يعتز بأبوته له

.. لقد كان رحمه الله رجلاً
 عظيمًا يقدم للوطن أعظم
 الخدمات .. وكان عطوفًا
 على الفقراء والمساكين ..
 أحبهم فأحبوه .. هاهي
 واحدة يسئلكم
 مستثمرون إلى
 شهادتها على المجرم ..
 سوف تقص لكم ما
 يدعى قلوبكم ..
 فلتسمعوا بالاستماع إلى
 شهادتها .. السيدة
 صفية محمد علي .

القاضي: فلتتمضل بشهادتها .

- هيشير القاضي إلى

الشاهدة

- فتتهض صميمة من

مكانها وقد اتجهت إليها

الأنظار مع جو الهمهمة ..

- وهي في ملابس ريفية

متوسطة العمر متشعة

بالسواد ع على وجهها

البراءة رغم أنوثتها
الصارخة..

- تتجه إلى المنصة حتى
تأخذ مكابها وهي تمسح
دمعة رقيقة من على
حدها..

- هشير إليها القاضي.. القاضي: قولى والله العظيم أقول
الحق.

صفية: والله العظيم لأقول الحق.
ولو إني مش محتاجة
لحلماس يا سمادة
القاضي ده أنا أقول
الحق هي الحكاية دي ولو
على رقبتى يا بيه .. هو
إلى هاشم المرحوم يقدر
ينساه ..

- ثم تنخرط فى بكاء شديد
بعرفة والم.

- وإذا بالمفاجأة على وجه
الأب دون أن يتمكن من

إبداء حركة .. كذلك
المفاجأة على وجه سامية
التي تهـمـس له
بمماحاتها .

سامية: مين دى ؟

الأب: ما أعرفهاش .. لكن عجيبة
إيه وش وجدى فى القمص
مش مستغرب ولا حاجة
.. كانه يعرفها فعلاً ..

- ولقطة لوجه وجدى فى
القمص مطاطى الرأس
لا يشمر مثلها باى نوع
من المفاجأة .

- وصفية تسترسل فى
حرفتها وألها .

صفية: رينا يجاريه إالى كان السيب
ويستقم منه .. رينا على
الظالم .

- وهى تمطر نظرات الغل
ناحية وجدى القابع فى
قمص الاتهام مطاطاً
الرأس فى خجل لا يبدى

أى حراك .

- ثم تتابع صغية حديثها

إلى القاصي .

صغية: الله يرحمه .. من شدة

حنينته على وأنا حنة

شغالة لا راحت ولا جت ..

ماحلانيش أشعر بالفرق

إلى بينى وبينه .. حسيت إن

الراجل بيحبينى من كل

قلبه .. أتارى إحساسى

ماكدبش .. أى والله

وماليكو على حلقان ..

ولو مش مصدقنى إسألوا

ابنه ده نفسه .. لأن ده كانت

عينه زايقة فيها

وبهناوشنى .. لكن الله

يرحمه كان طول عمره

بيحمينى منه .. قوم يظهر

يا سيدى إن المرحوم كان

بيحبنى واعر .. أتاربه ابتدا

يغير عليا من ابنه ده ..

وأنسا ولا فى بالى ده ولا
 ده.. أنا نيتى سليمة.. لعاية
 ما المرحوم فى مرة لقينه
 بيطلب منى أتجوزه ..
 فرفضت طبعاً لأنى
 متحوزة .. ساعتها غلط
 المرحوم وهكر فى حاجة
 وحشة بعملها معايا ..
 طبعاً رفضت بينى وبينك يا
 معادة القاضى .. كانت
 دى هى الغيبة الوحيدة إالى
 شعتها منه ..

- بينما على وجه الأب نلمح
 انصعالا لدمم التصديق
 والدهول لما تحكيه
 صفيه، حتى أنه يلتفت
 إالى سامية إالى جواره
 ولكنه يفاجأ بدمعة تسيل
 منها وهى صامتة
 فيسألها هامساً ..

أقسم لك أنى ما أعرفها الأب:

ولاشفتها قبل كده .

سأعبدك: وسيادتك فاهم إنتى يا عير

عليك؟

وصفية مسترسله هي

حديثها بطلاقة

صفية: من غير العيب ده -المرحوم

عمره ما كان يتعاب فى

حاجة أبداً .. إلا طول

عمره كريم وحنين وقلبه

طيب.. وما كان يجيب لى

إلا كل شىء طيب .. إشى

هدم حرير وإشى حلويات

من بتاعة الشام..

ومشبعنى من انصاص

الجبهات والجبهات إالى

كان بيديهالى.. آى والنبي

رينا يرحمه ويحسن

إليه.. الصاتحة على روحه

بسم الله

- لم تقابع صفية تمتعتها

فى قراءة الماتحة..

- بينما يستمر الأب في

حيرته ودهوله وقلقه

ليسال مامية.

الأب: طب بتعطى ليه ؟

مامية: انا رحت جمعية زى دى

بالظبط.

الأب: يا قولك ماعرفهاش .

مامية: هاتكلم انا ما دام إنت مش

عاوز تتكلم.

الأب: ها تبقى إنتى الخسرانة..

ما اعتقدش إنه ها يقبل

بمد كده ترجعى بيته، لأنك

ها تبقى فى نظره ملوثة..

مامية: ودلوقتى انا مش ملوثة؟

الأب: من غير فضيحة ممكن كل

شئ يتداوى .. بالسياسة..

- وإذا بالشخص الجالس

أمامهما (وحيد عزت)

يشير إليهما بقلم فى يده

دون أن يلتفت إليهما وحيد: وطوا صوتكم شوية والله،
خلونا نسمع القضية

- فيصمتان وسامية غير
قادرة على مقاومة
انفعالها.

- بينما صفية متابعة

استرسالها في الكلام صفية: آخر مرة شفت فيهما
المرحوم.. كانت ساعة
ضهرية .. ويومها حاول
يفلط معايا زى ما أتعود
معايا قبلها كذا مرة .. لكن
طبعا ما رضيتش وخرجت
أنا خرجت من هنا
وسمعتة بيهلوس من هنا ..

.. وتبرق عينا صفية
وتصمت . ونحطة صمت
في القاعة.. ولكن
القاضي يستطردھا..

القاضي: سمعتيه قال إيه ؟
صفية: لازم أخلىص منه لازم
أخلىص منه..

القاضي: دا المرحوم إلتى قال كده ؟
 صفية: أيوه يا معادة القاضي .
 القاضي: ومعين؟
 صفية: وأنا خايجة قمديت افكر... طب
 هو أبه عمل إيه؟.. يكوش
 الرجل افكر إن بيني وبين ابنه
 حاجة؟.. قلت جايز يا بت يا
 صفية برضه. حيث كده
 يبقى لازم الرجل غيران من
 أبه

- قطع -

نهار/خارجي

حديقة فيلا وجدي
(بالمقطم، أو الساحل الشمالي، أو البحر الأحمر)

- يظهر وجدي من وجهة

نظر صموية في الحديقة

وهي قادمة إليه، بينما

هو معكم بفأس يصوي

تراب الأرض....

- تصل إليه صفية ..

- فيرتبك وجدي قليلاً ...

فتسأله ..

صفية: مالك مش على بعصك كده

ليه يا أستاذ وجدي؟

وجدي: أبدا

صفية: أمال فين أبوك؟

وجدي: أبويا سافريا صفية

صفية: ده أنا لعمه سايباه دلوقت

أهه .

وجدي: و مش هاترجع خالص .

- هتبدو المأجاة على وجه

صميمة و قد سقطت من
 يدها الحاجيات التي
 تحملها على الأرض
 إلى جوار قدميها
 حيث أطراف من
 ملابس مدفونة ما زال
 يظهر منها شيء ما ... و
 لكنها لا تلفت إلى
 الأرض وإنما تنظر إلى
 وجدى متسائلة.

صفيّة: مش معقول

وجدى: إيه إالى مش معقول فيها
 يا صفيّة؟

صفيّة: يا ريت تخليسي أساھر له ..
 إنت عارف قد إيه باعزه ...
 وجدى: للدرجة دى يا صفيّة؟

- فتبدو أمامه صفيّة أكثر
 استعطافا ..

صفيّة: ع الأقل يلاقيني جنبه
 أسند له صدره لما يكح.

وجدى: مش ما يرجع يا صفيّة ..
 بالمري مش حاشو فيه تانى .

- فيرد عليها بحزم ..

- فتدمع عيناها وتكتم
بكاءها وهي تتحنى على
الأرض في لحظة حزنها
لتتناول الأشياء التي
سقطت من يديها ..

- فإذا بظرفها يقع على
طرف الملابس البارزة من
تحت التراب حيث دفنها
وجدى .. حاصة بعض
حصيات شعر الدفن...

- فتظهر إلى وجدى
جسادة في زهول ..
تطلق منها صرخة
مجنجلة ..

صفية: قتله قتله .. مم
السيد يا حبيبى
قتلك الجبان.

- وأحدث تلطم وجهها ..
بينما يقف وجدى
مأخوذاً .. وهي تهزول
مسرعة إلى الخارج في

ذعر .. وصرخاتها تحلجل
في الجبل.. و هو يحاول
اللتحاق بها .. دون
هائمة...

- بينما ظهر أفراد قلائل
عند الباب، وهي خارجة
تصايح مججلة..

صفحة: القاتل..القاتل.. القاتل..قتل
أبوه الجبان

- قطع -

نهار/ داخلي

قاعة المحكمة

- قطع إلى صفيحة في

المحكمة منصلة لتطلق

بنفس الطريقة.. صفيحة: قتله الجبان .. قتله

- وهي تشير إلى وجدى في

قفس الاتهام حيث يظل

مطأطأ الرأس ..

- والأب في ذهول لما

يسمعه، وكذلك سامية..

- ووجدى قد انفجر صائحاً

في هستيرية جنونية. وجدى: أنا برىء..

- فيضرب القاضي

بالمطرقة في استقزاز

وهو ينظر إلى وجدى.. القاضي: اسمع يا ابني ، (صرارك

على الصمت وفي نفع

الوقت تصرخ إنك برىء،

ممنح يفيدك .. للمرة

الألف باقئولك، إذا كنت

برى، سامدنى أثبت
براءتك.

- ولكن وجدى يطأطن..

بينما يرقبه القاضى فى
انتظار، حتى يعاجئه
وجدى فى هدوء تشويه
رية استمياط..

وجدى: أقولك.. ما عنديش مانع

- ويبعدو القاضى على

معرفة بطبيعة شخصيته

القاضى: طب كويس قوى.. ممكن

حيث يعلق فى هدوء

بقى تدى المحامى بتاعك

فرصة الدفاع عنك؟

وجدى: لأ..

فيعاجئه وجدى .

- فيضبط القاضى على

شفتيه غيظًا حيث

يتحدث إليه فى هدوء

القاضى: أنا تخطيت كل الأصول

تشويه لهجة التهديد..

عشان أديك فرصتك..

ورغم كل إالى حصل

فمازلت باقولك طلباتك إيه؟

- فيبتسم وجدى بنوع من

الاستهبال

وجدى: نتناقش منى ليك من غير
وسيط..

- عينا القاضى فى تفكير

وهو كاتم غيظه، ثم يعلن

لوجدى بنفس الهدوء.. القاضى: موافق.

- هيبادر وجدى بنوع من

النجاعة..

وجدى: على شرط

القاضى: إيه تانى؟

- فيتنهد القاضى..

وجدى: تسبب المناقشة للنهاية.

القاضى: بمن يكون فى علمك، دى

آخر فرصة.

- وجدى وهو يسترخى

قائلاً

وجدى: يبقى اسمع الحكاية اللى

هاقولها، وأنت عليك

تحكم..

القاضى: اتوصل..

- والاب وسامية والقاعة

كلها منتبهة إليه..

- والقاضي يرقبه في

انتظار.. إلى أن يلتفت

إليه وجدى متحدثاً دلاً

كلفة..

وجدى: شرف بقى يا سيدى..

الحكاية دى بعد سنة واحدة

من جوازي..

- وقد انشد وجه سامية

إليه..

- ثم تتغير ملامح وجهه في

نوع من الشروع وهو

يكمل..

وجدى: في ليلة من الليالي.. زي أي

ليلة في حياتي..

- والكاميرا تقترب منه زوم

بطيء وهو يحكى.

وجدى: كان فيه لحن جديد بيتولد

في دماغى..

- قطع -

ليل/ داخلي

حجرة نوم وجدى

- قطع فلاش باك إليه
جالسًا في نصف رقاده،
والى جواره سامية على
الفرش مستمرقة فى
اليوم .. أما هو فبكامل
ملابسه مرتديا البلوفر
وفى يده نوتته الموسيقية
الصغيرة والقلم .. يبدو
شارد المبتين بشكل
حالم .. بينما صوته
مستمر من المشهد

وجدى: كنت مبسوط ومستعد أعمل

السابق..

أى حاجة بشأن اللحن

يكمل ..

- يلتفت ناحية زوجته
الجميلة سامية الراقدة
إلى جواره .. يتأملها

لحظة، ثم يميل إليها،
يطبع قبلة صامنة
وحنونة على وجهها مع
حرص ألا يوقظها..

- ينهض من على الفراش
بنفس الحرص ويرتدى
حذاءه..

- يتناول من على الشمامسة
جاكتة ويرتبها فوق
البلوفر .. ثم يتناول
القلم و نوتته الموسيقية
ويضعهما في الجيب
الداخلي للجاكّة..
ويخرج .

- قطع -

شارع في وسط القاهرة

- قطع إلى الشارع في
الليل.. والحركة ساكنة
تماماً.. والظلام
مسيطر، فيما عدا بعض
البقع الضوئية المتناثرة
هنا وهناك، ولا صوت
إلا وقع أقدامه وهو
مقبل من خلفية الكادر..
- وتتابعه الكاميرا متمشيًا
خلال الشارع في شبه
لحظة عيشة ..
- يقع نظره على مدخل بار
متوسط الحال ..
- فيتوقف وينظر إلى
مدخله في لحظة تردد ..
ومرمان ما يحسم أمره
ويدخل ..

- قطع -

ليل/ داخلي

البار

- قطع إلى البار من الداخل

.. ووجدى يدخل مزارًا

بين موائد الجالسين من

مستويات طبقية عادية..

في لحظات مرح..

- ويصل إلى أحد مقاعد

البار، ويجلس مطرقاً

بإصبعه للبارمان. ووجدى: واحد بيرة ..

- ثم يركز وحدى نظره على

المرأة المواجهة له، حيث

يرى من خلالها كل ما

يجرى خلفه في الصالة

.. فيحتمل مرض بنظره

نوعيات الجالسين على

الموائد، حتى يرمو نظره

فجأة على فتاة جميلة

جداً تجلس وحيدة على

مائدة وأمامها شوب

بيزة..

- يركز وجدى نظره عليها

هي اهتمام، حيث يرى

في شكلها ومظهر

ملابسها اختلافًا واضحًا

عن نوعية رواد هذا البار

المقبر، فلا يبدو أنها

واحدة من بنات الليل ..

كما أنها المثاة الوحيدة،

بينما جميع الجالسين

من الرجال.. وتظل

عينها شاردتين في لا

شيء..

- فجأة تلتقي عينها بعيني

وجدى من خلال المرأة ..

- فيلفت وجدى خلفه

ناحياتها.. فتشيع منه

بظورها ولكن بطريقة

مؤدبة ..

- فيعود هو ينظر إلى المرأة
أمامه . فإذا بعينها
تمود لتلتقي بعينه ثانية
من خلال المرأة

- يشرب وجدي جرعة من
البيرة ثم يعود بعينه
إليها ثانية في المرأة
فيجدها مركزة في عيه
.. فإذا به يستدير خلفه
باحيتها .. دون أن تشيح
بوجهها عنه كالمرءة
السابقة ..

- فيعود وجدي ينظره إلى
المرأة .. فما أن يشرب
جرعة من البيرة حتى
يدعوها بإشارة من يده
لتتفصل إلى جواره على
البار ..

- إذا بها تنهض من مكانها
في بساطة شديدة

وتأخذ طريقها ناحيته

في خطوات بطيئة

متزنة .. وهو يرقب

قدومها إليه من خلال

المرآة .. حتى تصل هي

ثم تجلس إلى جواره ..

- فيشير على الفور إلى

البارمان .. وجدي: واحد بيرة ..

- ثم يلتفت إليها فتلتقي

عيناه بعينيها المركبتين

فيه .. فيسرع بتقديم

نفسه لها هامساً .. وجدي: وجدي السيد ..

- فتبتسم في رقة مؤدبة مسوذي: أهلاً ..

- بينما يقدم البارمان

البيرة .. فيصب لها

وجدي (شوب)، حيث

تأخذه وترفعه .. مسوذي: هي صحتك

فيرد عليها وحدى بكأسه وجدي: هي صحتك ..

- ويشريان من البيرة .. ثم

يسألها وجدي في رقة ..

وجدى: مش نتعرف ،

مسوزى: مسوزى حمدى ..

وجدى: اهلاً مسوزى

- فبيتسم وحدى ..

- ويصصستان لحظة ..

وكلاهما مُطأطأ الرأس

وعيونهما بعيدة عن

بعض فى شبه تفكير

حتى يقطع وجدى

الصمت حيث ينظر إليها

هاساً ..

وجدى: مش باين عليكى ..

مسوزى: رعم إسى قاعدة فى مكان

زى ده؟

وجدى: ما انا ياسأل، إراى تنزلى

فى وقت متأخر زى ده؟

مسوزى: بعض المسبيب اللى نزلك

دلوقتى

وجدى: أنا مش عارف إيه إالى

نرلى ..

مسوزى: ولا أنا.

فيهرق بعينه هيهما

صاحكا مبتسما في

إعجاب وتيه ثم يطلق

متهللا ولكن في همس.. **وجدى: إنتى زى حالاتى .**

سوزى: أنا شايقة كده برضه ..

وجدى: ماتيچى نخرج من هنا ..

سوزى: أنا باقول كده برضه ..

فيسرع بدفع الحساب .

ويصطحبها ويخرجان

في انطلاق واضح .

- قطع -

شوارع في القاهرة

- قطع إليهما يسيران إلى
الشارع المظلم و موزي
تتنفس مبتسمة موزي: برد
- فهبتسم لها وقد أسرع
بفتح جاكته ثم وضعها
على كتفها في حنان .
- وقد تابعا مسيرهما
بتبادلان النظرات
والابتسامات التي تقدرج
إلى ضحكات صافية ..
- يخرجان من شارع إلى
شارع (في فوتومونتاج) .
- حتى يجلسا على أحد
الأرصفة في إنهاك
واضح من كثرة السير
رغم الابتسامات
والنظرات الحاملة

- (مع موسيقى تصويرية)

المتبادلة بينهما..

سوزى: متهيأ إلى بروح عشان

ستريح بقى..

وجدى: أوصلك

سوزى: بعيد عليك ..

وجدى: فير؟

سوزى: بنسيون زور هي قلب البلد

- هيبادر باقتيادها بسرعة

مرحة، وقد ابتعدا هي

خلفية الكادر المظلمة .

- قطع -

ليل / خارجي

أمام مدخل عمارة بها البنسيون

- قطع إلى لقطة قريبة
لمدخل عمارة .. وبين
يمط المدخل تظهر
الياقطة المكتوب عليها
"بنسيون روز" الدور
الثاني ..

- فيظهر وجه سوزي في
نفس الكادر متهلة مع
وجدى الذى يودعها عند
السلم بنفس التهال .

وجدى: باى باى
سوزي: باى باى

- وتبعد سوزي إلى داخل
العمارة، بينما تظل
الكاميرا متابعة لوجدى
وهو مطلق في الشارع
بنشوته وهو يصغر لحما
بضمه .

- وبعد أن يعتمد في الشارع

قليلا .. إذا به يتوقف

فجأة متحسماً صدره.. وجدي: الحاكنة ..

- وما أن يهم بالاستدارة

للرجوع .. حتى يتوقف

ثانية.. من وجدي: أقولك؟ حليها لبكرة ..

فرصة اشوقها

- فيتابع سيره، وقد بدأ

يصفر اللحن بنفس

السعادة .. محتفياً هي

حلمية الكادر..

- قطع -

- قطع إلى وجدى وتتابعه
الكاميرا أثناء صعوده
السلام- مستعرضاً
أبواب الشقق، حتى
يتوقف عند باب "
بنسيون روز" ثم يضغط
على زر الجرس .

- يفتح باب شقة البسيون
فتظهر سيدة عجوز
تستقبله بابتسامة .

المجوز: أهلاً

- فيسألها بنوع من
الاحترام والابتسام ..
وجه السيدة وهي ترد

وجدى: عاوز مودموازيل سوزى .

المجوز: بتقول عاوز إيه؟

عليه مبهوتة .

وجدى: عاوز أقابل سوزى .. أنا

صديقها

المجوز: مدموازيل سوزى حمدي

ماتت من عشر سنين يا

- أستاذ .

- وإذا بالمأجأة تدهم

وجهه ..

وجسدي: ماتت ؟

المجوزة: من عشر سنين- تكرم خدمة

ثانية ؟

وجسدي: دي كانت معايا إمبارح

بالليل .

المجوزة: أنت مجنون ؟ ..

- تمطر السيدة شفيتها

باستمراب و تعلق الباب

في وجهه.

- ويمتدبر وجدي لينزل

السلم في حالة ذهول. من. وجدي: ما صدقتش .. مش معقول

أكون قصيت الليلة دي مع

أهل الكهف ..

- فإذا به يتوقف لحظة، ثم

يستدير صاعداً حتى

اليساب مرة ثانية ثم

يصطف على الزر .

- تمتع السيدة الباب ..

ونماجا مرة ثانية.. المعجوز: فيه إيه ثاني يا أستاذ ..

قلتك ماتت من عشر

سنين .

- فيتصنع ابتسامة وكأنه

يأحدها على قدر عقلها . وجدى: طب من عشر سنين فاتوا،

ما سابتش عندك جاكته

بتاعتى ؟ .. بالأماره فيها

نوتة موسيقية .

- فتظهر إليه السيدة لحظة

طويلة ثم فجأة تعلق في

وجهه الباب ..

- يظل وجدى متجمداً

مكانه لحظة . وبعد

لمكير ثمند يده مرة

أخرى يضغط على زر

الجرس .

- تمتع السيدة الباب

لتفاحا به ثانية وقد

وصلت قمة برمرتها.. المعجوز: إنت مش طبيعى يا أستاذ

.. عاوز تتأكد روح بنفسك
شوف مقبرتها وأدى
العنوان.

- فتمد له ورقة وقد أغلقت
الباب ..

- فميتاول الورقة .. يطلع
عليها وهو ينزل السلم

بحطى بطيئة . من. وجدني ما صدقتش .. قلت
لازم أتأكد .

- قطع -

نهار/خارجي

المقابر

- قطع إلى وجدي يدخل

في ممرات المقابر وهو

يتفحص اللوحات .. من. وجدي: فضلت أدور .. ما أخبش

عليك قلبي كان بهرتجف ..

- إلى أن يتوقفاً عند إحدى

المقابر ويميل متمعنا

اللوحة ..

- و يفاجأ باسمها فعلا

على هذه المقبرة .. وإذا

بالتاريخ فعلا أنها ماتت

مئذ عشر سنين فيتجمد

مكانه في شروود من. وجدي: ما صدقتش .. عشر سنين؟

فضلت أقلب الحكاية في

دماغى مش لاقيلها

ميررات.

- وقد بدأ يتمشى بخطوات

متفحصة ..

- والكاميرا تتحرك حول
المقبرة دائرة كاملة من
وجهة نظره، حتى تتوقف
على المفاجأة التي تتل
عليه كالصاعقة .. حيث
جاكتة وجدى بالفضل
معلقة على عصا
منصوبة على طرف
المقبرة، وقد عطاها
التراب والعكبات وهي
كما شبت الفتاة
الموسيقية.

- قطع -

نهار/ داخلي

قاعة الحكمة

- قطع بنفس موصلة
المفاجأة إلى رد الفعل
المذهول المضاجئ على
وجه القاضي المنفور
الفاء على المنصة وهو
ينصت لوجدي الذي

بكمل ..
وجدي: ما أخبش عليك ..
صدقت فطليتها الرحمة .

- ويصمت وجدي والكاميرا
تمر مستعرضة الجميع
منفوزي الفاء في صمت
تام .. حتى تصل
الكاميرا إلى القاضي
مرة أخرى فيلاحظ توقف
وجدي وصمته .. فيسأله

القاضي هامسًا ..
القاضي: ومعدير ؟
وجدي: ولا قبلين .. دي كل

الحكاية عاوز إيه تانى ؟

- والقاضى متسائلا بذعره

المستقر القاضى: دى حصلت ؟

- فيرد وجدى فى برود

شديد: وجدى: لا

القاضى: أمال إيه ؟

وجدى: ممكن تحصل

- فتسرى مهمة سريعة

ولفط فى القاعة

والقضاضى يصرب

بالمطرفة حتى انصمت

بينما وجدى يبادر من

نفسه بالحديث مكمل .. وجدى: النهارده وفى الزمن ده ..

ممكن تحصل دى و أكثر

منها كمان .

- فينظر إليه القاضى نظرة

غيظ ثم يسأله فى هدوء

ساحر .. القاضى: إنت بذك تلوحى دماغى يا

ابنى ؟

- وإذا بوجدى يرد عليه فى

منتهى الهدوء..

وجدى: أيوه عاوز ألوحلك دماغك

عشان تبقى معدولة..

- هيكم القاصى ابتسامته

ويسأله ساخرًا..

القاضى: أفهم يعنى أن أنا دماغى

إلى مقلوبة واست عايز

تلوحها فتبقى

معدولة .

وجدى: لأ.. بالعكس .. منطق

المعصر هو إلى بقى مقلوب

.. عشان كده عاوز أقبلك

دماغك زيه ، فلمبا

دماغك تنقلب زيه ماتتعبش

فى إنك تفهم.. لأنك فى

الحالة دى هاتبقى صح..

زيك زيه .. متشقلب

يعنى.

- فتضج القاعة بالصحك

والقاضى يضرب

بالمطرقة مستفزًا ..

- بينما يلتفت الأب فلا
يجد سامية جواره،
هيسرع إلى الباب يلحق
بها ..

- وما أن يخرج حتى يقف
الشخص الذي كان
يقاطعهما، ينظر إلى
انصرافه ..

- قطع -

نهار / خارجي

أمام المحكمة

- قطع إلى سامية عند

الباب الخارجي تتحسس

طريقها .. ثم يلحق بها

الأب يستوقفها .. وهي

في حالة عصبية تكمك

دموعها .. فيحاول أن

يهدئ منها وهو يثقت

حواله حذرًا ... الأب

حللي بالك .. لو انكشف

دلوقتي إنني عايش .. وجدي

مش ها يبقى قدامه أي أمل

للبرائة .. هابليس تهمة

القتل إلى إحنا مش

عارفين هو مسين لغاية

دلوقتي، هدى أعصابك

شوية، ونعالى بتصاهم

بالميامة ..

فتحد بصمها منقادة بين

يديه في لحظة ضعف ..
حيث بأحدها حتى يصل
إلى سيارته التاكسي ..

- قطع -

نهار/ داخلي

قاعة الحكمة

- قطع إلى القاضي بلهجة

القاضي: أنا هاصطر أبهى المناقشة

حادثة.

دى..

- فيبدأ وجدى هذه المرة

وجدى: أرجوك تسمعى .. أنا

بمبادرة التقرب إليه..

ما بامزرش .. أنا باتكلم

الحقيقة .. وحاول

تفهمى..

- والقاضى يرد عليه فى

القاضى: يا بى أنا بذلت أقصى

احتداد ..

جهدى بشأن أهمك وثبتت

برأيتك ..

وجدى: تيرأنى ده مش ممكن ..

- فيتألمه وجدى

القاضى: ليه مش ممكن ؟ ..

وجدى: القانون ..

القاضى: يعنى قتلت .

- فيحتد عليه وجدى

صائحاً .. وجدى: لأ .. لأ .. لأ بالثلث ..

- بينما القاضى يضرب

بالمطرقة فى عصف

ليملك بزمام القاعة

صارخاً .. القاضى: دى سخيرة من المحكمة ..

- فى اللحظة نفسها التى

يتدخل فيها محامى

وجدى محاولاً إنقاذ

الموقف .. المحامى: لارلت باألمع فى منعى

فرصة أخرى، حتى أتمكن

من استخراجه الدوافع

الحقيقية لصمت موكلى ..

لأن ثقتى أكيدة فى برامته ..

- والقاضى يستجيب فى

عصبية .. القاضى: تأجلت الجلسة ..

- فيبدأ وجدى فى

الانصراف بين أيدي

الحراس .. ومن حوله

يتدافع الصحفيون ..

- قطع -

- يستمر وجدى فى شق طريقه مع الحراس بين تراحم الصعفيين والفلاشات بينما يقع نظره على الشخص الذى كان يجلس أمام الأب وسامية فى المحكمة (وحيد) وهو يشير لمصور سينمائي أن يصور وجدى من زوايا مختلفة، وكلما أشار ناحيته .. يسرق إليه وجدى نظرة، ولكنه سرعان ما يتابع الابتسامات لفلاشات التصوير ..

- بينما (شوشو) فتاة رشيقة تحاول النفاذ و

تتمكن من الوصول إليه،
هتقدم له أوتوجرافاً
وقلماً وهي تلهث متابعة
كانها تستجديه .

شوشو: أرجوك .

- فيرد عليها في دهشة .. وجدى: عايرة توقيع قاتل ؟ حد
يمجب بمجرم ؟ دا أنا
مجرم كمبارس ..

- تكاد تدمع بإحساس رقيق
وهي تلهث إلى جواره
بالأوتوجراف .

شوشو: مش عارفة إيه إلتى خلاك
عملت كده ؟

- فينظر إليها نظرة إعجاب
مشدودة ويرد عليها
بنفس الرومانسية، ناصياً
ما حوته وهو مسحوب
في طريقه ...

وجدى: هاكتبلك ليه ده حصل ..

- فتبتسم مومئة له
براسها .

- فيبتسم أكثر وقد شرع
في الكتابة أثناء سيره مع

تتابع الفلاشات عليه ..
حتى يمد إليها
الأوتوجراف بعد أن
ينتهي من كتابته ..
فتأخذه بنظرة رقيقة .

- يتابع هو سيره في الرحام
وهو يسرق الالتفات إليها
في الحلف .. حيث
توقفت هي عن المركب
وانتفعت جانبها تفتح
الأوتوجراف في لهفة ..
وتقرأ ..

من. وجدى: كنت أريد أن أحفظ رأسي
متماسكاً، وقلبي ناصعاً،
وروحى بمسيدة عن
الدفن .. وجدى السيد .

- فيبدو على وجهها تساؤل
وقد رهمت عينيها شاردة
في اتجاه انصرافه، حيث
اختفى بركه ..
فتسرع خارجة

- قطع -

- قطع إلى وجدى مقتاداً

بين يدي حارسيه وحوله

الصحفيون في اتجاه

سيارة البوليس اليوكس..

- وحارساه يركبانه السيارة

من الخلف .

- شوشو تقبل مسرعة من

داخل المحكمة وهي تهال

بذراعيها مودعة وهي

تلقى إليه بالقبيلات،

بينما تتطلق السيارة في

طريقها .

- قطع إلى صمية منصرفة

وبرفقتها زوجها البواب

المجوز وهي تسنده من

ذراعه لمرصه ..

- قطع -

بهار/خارجي/داخلي

داخل تاكسي الأب
والشارع أمام الحكمة

- قطع من داخل سيارة

الأب الواقعة.. حيث يرى

الأب صغية وهي تصير

مع زوجها على

الرصيف.. فيقول الأب

لسامية الجامعة إلى

جواره. الأب: الست العربية ماشية قدامنا

أمه

سامية: طب الحق اسألها .

- فيتحرك بسيارته، حتى

يحاذيهما على الرصيف

فيتوقف بالمسيارة

منادياً.. الأب: ست صغية

- فتلتفت صغية بشكل

آلى.. ثم تقترب منه

صغية في تساؤل .. صغية: نعم يا سيدي

الأب: البقية في حياتك يا ست

صفية

- فتتقبل صفية العزاء برنة

أسي

صفية: حياتك الباقية يا أستاذ

- هيسترسل الأب في لهجة

مواساة

الأب:

أنا مدهول .. حد يصدق

إن الراجل ده يروح كده

في شربة ميه؟

- فتكتم صفية نهبتها في

حرقة ..

صفية: عليه العوض ومنه العوض .

الأب:

شدي حيلك يا ست صفية ..

صفية: الشدة على الله .. لكن

حضرتك تبقى مين ؟

الأب:

دا عشرة عمر .

صفية: رينا يصبرك يا أستاذ

الأب:

تمهش يا ست صفية ..

إنت باين عليكى بنت حلال

وقلبك طيب .. خلى بالك

من جورك الراجل القلبان

ده .. تلزمكيش أي خدمة؟

الزوج:

الله يكرمك ويعلى مقدارك

- فيرد الزوج المريض

يا بيه .. مراتى ست شريفة
.. كانت بتقولى كل حاجة
بتحصل .. بمن إحنا ناس
غسلابية أهى كانت
بتراصيه هو وابنه بالكلام
بمن، عشان القرش ..
حانعمل إيه ؟

الأب: إبت باين عليك طيب،
وراحة البال مفيش أحسن
مهما .. ياللا اركبوا
توصلكوا ..

- فتسرع صفية بفتح الباب
الخلعى وتساعد زوجها
فهركبان ..
- وتنطلق سيارة الأب
(التاكسى) ..

- قطع -

- قطع على انفتاح باب
البرائة ودخول وجدی
من الباب ..

- فاجأ بنفس الشخص
(وحيد) يتبعه داخلاً معه
الزنازة في صمت، وإذا
بالسجان يفلق عليهما
سويًا نفس الباب.

- فبليت وجدی إلى
الشخص العريب في
مفاجأة ..

وجدی: مباحث

- فيهرز الشخص رأسه
بالنمى في صمت ويرود -
- فيرد عليه وجدی في

عنف محتد .. وجدی: أمار هي إيه ؟ إنت مير ؟

- ولكن الشخص يرد بنمى
الهدوء ..

وحيد: أنا رميلك ..

وجدى: يعنى إيه زميلنى ؟ اشتركت

ممايا فى قتل أبويا ؟

وحيد: هو فيه حد اشتراك

معاك ؟

وجدى: تبقى مباحث. بتسأل

أهه.. أنا ماقتلتش أبويا

يا أمताذ.. ماتحاولش..

- وهى تمس اللحظة يفتح

باب الزنرانة ويدخل

السجان حاملاً كرسى

ومائدة صغيرة فى اتجاه

الشخص يضعهما له، ثم

يخرج معلقاً الباب حلقه

.. بينما وجدى تبرىق

عياء فى ذهول ..

وجدى: وكرسى كمان ؟ طلب أراهن

بعمري إذا ما كنت مباحث..

- الشخص يجلس على

الكرسى.. ثم يبدأ حديثه

إلى وجدى بنفس

الهدوء..

وحيد: أنا رميك .. من نفس

جيك . زميلك في السن ..
زميلك في العمر ...

- و ينهض من مكانه ثانية
مكلاً .

وحيد: كلما حياة واحدة ..
بنحس حاجة واحدة .

- ثم يتوقف مستديراً إلى
وجدى الذى برقبه فى
اهتمام ..

وحيد: كان عدى إحساس بك
مش ممكن تكون مجرم .

- بينما يجد وجدى نفسه
وقد جلس هو بألية على
الكرسى ونظره وأذنه
يتابعانه .

وحيد: أنا كمخرج سينمائى .
نحس أعمل العمل إلى
أكون صادق فيه مع
نفسى .. زى ما إنت
مشكلتك أنك صادق مع
نفسك .. أنا عارف
كتير عنك . لكن
ماعرض التفاصيل إلى

أدت للجريمة ..

- وجدى يسأله فى هدوء

وجدى: طلب وعازي إيه ؟

لأول مرة ..

- هيبتسم الشخص فى

وحيد: إحنا الاتنين سوا .. هانعمل

ارتياح ..

فيلم نصور فيه الحقيقة

إلى جواك للناس ،

- فتثبت عليه نظرات

وجدى وتلمع عيناه

وجدى تقدر تفهمي انت إيه إلى

بالشك وراح يسأله ..

دحلك هنا ؟

وحيد: وإيش عرفتك أصلاً إن

إحنا هنا ؟

وجدى: نعم ؟ أمال إحنا فين ؟

وحيد: علمى علمك ..

هيمط المخرج شعته ..

وجدى: يعنى إيه ؟

- فيبدو وجدى مستفزاً

وحيد: مش جايز نكون بنحلم يا

وهو يسأله ،

أخى ؟

- فيبتسم المخرج ..

- فينتمض وجدى واقفاً

وهو يلتفت حوله في

ريبة متسائلا وجدى: من حلم ؟ فيه احتمال إن

إحنا نكون من حلم ؟

وحيد: أيوه

- فتختلط الدهشة

بالاستفزاز على وجه

وجدى وهو يتساءل .. وجدى: يمس إحنا الاثنين بحلم

في حلم واحد ؟

وحيد: هي مضلة يا أخى ؟

اثنين أشاركوا في حلم

واحد .. بدل ما كل واحد

بحلم لوحده .

- يصمت وجدى بظرة

استهزاء هيأدره وحيد وحيد: مستغرب ليه ؟ ري أى

اثنين بيناموا على سرير

واحد .. مش بيحصل ؟

وجدى: أيوه..

وحيد: خلاص

وجدى: خلاص إيه ؟

وحيد: خلاص تبقى ممكن
تحصل .

.. فتشبهت عليه نظرات
وجدى فى دھول ممزوج
بالإعجاب وهو يتمتم
لنفسه ..

وجدى: ماحصلتش .. لكن ممكن
تحصل .. رى حكاية سوزى
حمدى اتعرفت عليها
بالليل وفى الصبح
اتضح أنها ميتة من
عشر سنين. ماحصلتش
لكن ممكن تحصل

- ثم بدت الفرحة المكتومة
على وجهه .
- فنتجه المخرج إلى
الكرسى وقد أممك
بالقلم معلقاً نظراته
المبتسمة بعينى وجدى
المبتسمتين..

وحيد: نبتدى ؟
وجدى: إحنا ابتدينا .. من ساعة

ما فهمتني .. تقدر تعمل
الفيلم إلتى إنت عاوره

- يوجه إلية السؤال الأول

وحييد: أولا .. من أنت ؟ كأنه محقق ..

- فيسترخى وحدى إلتى

وحدى: أنا ؟ ، أنا رى أى حد ، جدار وهو برد ..

- فينطق المخرج أثناء

الكتابة .. وحييد: زى أى حد

- ثم يعتدل المخرج يسأله .. وحييد: بتقول برىء .. معنى كده إن

عمرك ما فكرت تقتل أبوك؟

وحدى: هاتفهم لما تعرف إزاي

انتقتل ،

وحييد: يعنى قتلته ؟

- السجان يقاطعهما ، المعجان: الزبارة انتسخت يا

أهندم ..

- فيمشرع المخرج فى جمع

حاجياته والسجان يمتح

الزبارة فى نفس

اللحظة التي يوجه فيها

المخرج حديثه إلى

وجدى.

وحيد: فكمّل بكرة .

وجدى: لازم تفهم إن أنا برى .

وحيد: أنا متأكد إنك برى .. بس

أنا عاوز أوصل لنقطة

مهمة .. إراى اتقبض

عليك؟

- فيقاطعهما السجنان . - السجنان: بكرة بقى يا أفندم .

- هيخرج المخرج . وبينما

يعلق السجنان باب

الزبارة . يحاطب

المخرج وجدى من شراعة

الباب الحديدية ..

وحيد: مش عاوز اى حاجة

اجيبها لك معايا ؟

وجدى: عاوز .

وحيد: أطلب

وجدى: عاوز اليوم صور عريانة .

- عندما يستفرب وحيد،

يستطرد وجدى.

وجدى: هاتقهم فى يوم من الأيام

وحيد: وهو كذلك .. تصيح على

خير .

- وما أن يهم المخرج

بالانصراف حتى

يستدركه وجدى مبادياً . وجدى: ١٨٠ صورة .

- فيضعك المخرج ..

- فيرفع له وجدى صوته . وجدى: ١٨٠ صورة إلا واحد

هارجعلك الألبوم.

وحيد: أمرك

- قطع -

تهار/خارجي/داخلي

داخل سيارة أمام السجن

- الكاميرا من داخل سيارة،
تستقبل وحيد قادمًا من
باب السجن في اتجاه
السيارة حتى يصل إلى
بابها ثم يمتعه ويجلس
إلى جوار سائقها الذي
يدير السيارة متحركًا بها
فإذا به مصامي وجدي
الذي رأيناه في
المحكمة..

المحامي: طمئي ..

وحيد: بالنسبة لي نجعت .. بس
ياريت أقدر أساعدك ..
إنت عكسي، مسحكوم
بالقانون ..

- نبتد السيارة مخفية في
حلمية الكادر

- قطع -

ليل/ داخلي

صاله شقة وجدى

- قطع إلى لقطة كبيرة

سامية: أنا هاساعدك .. الصمت

سامية..

مش هابعد..

- بينما تكشف الكاميرا عن

الستمع لها، فإذا به

المحامى الذى يصغى

لها .. وهى تعاني من كتم

انفعالاتها

سامية: إذا كان وجدى هو الذى

نورلى الضلعة إلى أنا

عايشاها .. تفكر ممكن

أجرحه ؟ ، الجرح إبتدا

من جوه وجدى نفحه ..

جواه من زمان .

- ثم تنكمش إلى نفسها

ممانية وقد صممت

هيستنطقها بسؤاله .. المحامى: من زمان إمتى ؟

- تحاول أن تنطق لترد هى

شُرود

سلامية: من يوم مسا أبوه روض

يقدم لنا أي

مساعدة مناكش راضي

عن حوارنا .. وحدى صحي

عشائي .. وأنا هاصحي

عشابه بكل شيء

وها صارحك .. هاحكيلك ..

(القطع على صوت جرس

تليمون)

- قطع -

صالة شقة وجدي
(فلاش باك)

- قطع إلى لقطة كبيرة

للتليفون يرن بشكل

متوالٍ .. والكامييرا تتمتع

على الشقة نفسها -

فلاش باك- وسامية

بقميص النوم متجهة إلى

التليفون ترفعه.. سامية: ألو

- فيأتيها صوت المتحدث

هي صلافة ، وبهجة

أولاد البلد من الرجل المدام سامية

سامية: أيوه أنا

- فيسألها الصوت بشغف

مماجن . من الرجل: عارفة صوتي والا لا ؟

- فتزد هي بضعف مؤدب.. سامية: مش واخدة بالي يا فتدم

من الرجل: لا لا .. إحنا هانقول

أفتدم من دلوقستي و

تستعيط فيها ؟

سامية: سيادتك عاور مين ؟

من. الرجل: أنا حلاوة الأعرج

سامية. عاور مرة كام ؟

من. الرجل: المرة إल्ली يستكلمى

منها.. هانستعبط. ثانى ؟.

- فتد كئوع من محاولة

التخلص منه

سامية: طيب الأستاذ وجدى

حرج مش موجود

دلوقت .

من. الرجل: إحنا ما بتماملش مع

الأرواح .. الروجات فقط ..

فلتلك أنا حلاوة الأعرج

فتد متسائلة محاولة سامية: بتاع لياالى الهرم

التدكر

لياالى الهرم ؟

من. الرجل: أظن كسده ببقى

مافيهاش اى فرصة

للاستعياط ..

- وقد بدت على وجهها

علامات تدكر مما جئة

فتسرع بالاستلقاء على

الموتيل بشكل أسهائي

وهند بدأت ترد عليه

بألعة شديدة..

سامية: طيب مش تقول كده من

الأول يا معلم حلاوة .

واما كنت أمرفك منين

من. الرجل: عشان أهمك ؟ أنا هاعرف

مين ولا مين .. الحق عليكى

لأنك بنت كار .. وماهيش

واحدة من بعات الكار

ماامرفش حلاوة الأعرج

.. ده انتى اتفتحتلك ليلة

القدر إنك هاتشتغلى

معهايا .. قوليلى .. إنتى

شكلك إيه بقى على كده ؟

- وهنا تلحظ هي رد سامية

عليه لهجة جديدة لم

نألفها منها من

قبل..حيث تكشف جانبًا

جديدًا من شخصيتها،

عندما تجيبه في دلال

أنثوى..

سامية: تعجب

ص. الرجل: حلوة ؟

سامية: وشقية

ص. الرجل: متجهرة ؟

سامية: ع الآخر يا حلوة .

- ثم تسترخى أكثر على

الفوتيل وهي تمتنع

لصوته .

ص. الرجل: شوفي بقي أنا ماعنديش

وقت للدردشة حاكم

الصيف دخل .. والمبوق

كابس علينا .. موسم

بقي كل سنة وانتى طيبة .

سامية: وانت طيب يا معلم...

أمر تلاقى.

ص. الرجل: راجل صيف جديد .. لكن

جيبه ثقيل.

سامية: والمطلوب ؟ .

ص. الرجل: عااور يتمنجه .

سامية: نمنجه يا حلوة .

ص. الرجل: ثلاث ليالى ورا بعض

مامية: والعين على أنا ؟

من. الرجل: إنتى وصاية بصراحة .

مامية: وأنا فى الخدمة ..

لكين مين يا ترى إالى

وصى ؟

من. الرجل: مش شعلك بقى .. الراحل

أول ما استقبلته فى

المطار.. ادانى بمرتك

وحلف مايستفتح غير

بيكى.. أصحابه هما إالى

بلقوا عنك.. شوهى إنتى بقى

إتعاملتى مع مين ؟

مامية: مش مهم بقى .. قصر

الكلام ..

من. الرجل: قصره .. المدفوع بالنص

- فتهب من مكانها واقفة

فى جدية وثقة وبلهجة

قاطعة ..

مامية: دا طمع

من. الرجل: لالا لا... إنتى هاتسوقى

- فىأنيها صوته مستهزئا

فيها من دلوقتى ؟

- وإذا بها تأخذ مكانها على

الفوთيل مرة أخرى

هائلة

سامية: وانت رعلان ليه يا حلاوة ..

بين البايع والشاري .. يفتح

الله .

من الرجل: هاتتحكمي فيها وأنا

مرنوقك مع ربيون جديد ..

سامية: من ما الشقق واسعة

- فتعاجنه .

مفتحة .. هاتترنقلي ليه يا

حلاوة ؟

من الرجل: قلنا إنك وصاية .

- فيصيح شرفرة .

سامية: خلاص . يبقى السمر

وصاية .

من الرجل: قصر الكلام ..

- فجأة ترتسم الجديدة على

سامية: قصيره .. ليك واحد هي

وجهها .

المية ..

من الرجل: يا بنت ال ..

فيطلق صوته لاعناً ..

- إنها سرعان ما تقاطعه .. سامية: إحرس قطع لسانك . أنا

مش وقيع يا روح أملك ..

أنا ماتكلش أونطة ..

- فتسمع صوت تنهيدته

كأنما غيظه

من الرجل: مـعلش .. عندك حق ..

طيب يا قـول إيه ؟

ماتخلهم عشرة المية ..

- فترد عليه بإصرار وثقة . سامية: واحد في المية . ولجل

المعاملة الطيبة هاديك

الثاني بقشيش ..

- فشبهو في صوته رنة

ذهول ..

من الرجل: بقشيش ؟

- بينما تسأله هي في تحدٍ

ساخر .

سامية: عاجبك ؟

- فيأتيها صوته مستسلماً .. من الرجل: عاجبي ..

- هنا تبتسم سامية وتعود

إلى لهجتها في التدلل

حيث تسأله ..

سامية: إمتي يا حلاوة ؟

- قطع -

نهار/داخلي/خارجي

كابينة تلفون

- قطع إلى المتحدث إليها -

حلاوة - هي لقطة كتفية

وهو يتحدث في التلفون

في داخل كابينة عمومية

ولا نتعرف على وجهه

وهو يجيبها .. من الرجل: النهاردة الساعة عشرة

بالليل ..

- بينما يستدير حلاوة

وتكشف الكاميرا عن

وجهه، حيث تفاجأ بأنه

وجدى متحلاً هذه

الشخصية وقد وضع

منديلاً على سماعة

التلفون ليتغير صوته ..

- وهو مستمر في حديثه **وجدى: نحي فيس؟**

إليها بمألفها

- قطع -

نهار/ داخلي

صالة شقة وجدي

- قطع إلى سامية التي ترد

وهي بنفس اطمئنانها

وثقتها..

سامية: قدام البيت تضرب لي

كلاكس منقطع

- قطع -

نهار / داخلي خارجي

كابينة تليفون

قطع إليه وهو يرد .. وجلس: اتسقا . أوكي مع
الملكة

- ثم يسمع انفلاق الخط
فينظر إلى الساعة في
لحظة تأمل ومعاينة
والإعمال يكاد أن يتمجر
من وجهه وهو ينظر إلى
ساعته ..

- قطع -

صالَة شَقَّة وِجْدِي

فقطع إلى لقطة كبيرة
لعقارب الساعة تشير
إلى التاسعة والنصف ..
وتفتح الكاميرا لتستقبل
سامية وهي في حركة
داخل الشقة ونفاجأ
بأنها ترتدى ملابس
السهرة وتستعد بتزيين
نفسها ..

- لحظات وينفتح فيها باب
الشقة، حيث يدخل
وجدى قادماً من الخارج
وما أن يراها في ملابس
السهرة حتى تشرق عيناها
دعراً وأمسى بينما هي
تبتسم ..

سامية: إنت جيت ..

- فلا يرد وجدى .. بينما

هى تستمر فى خطواتها

لاستكمال ملابسها،

وليس هناك إلا صوت

وقع أقدامها مع صوت

دقات الساعة الرتيبة ..

ووجدى مازال يرقبها

بنفس الدعر وهى تسأله

بابتسامتها ..

سامية: ما بتدش ليه ؟

وجدى: إنتى حارجه ولا إيه ؟

- فيسألها وجدى ..

سامية: هاخرج أروح فين ؟

وجدى: شايفك متروقة ع الآخر

فتجيبه متسائلة بروح

مرحة ..

سامية: بلاش يعنى ؟.

- فيكتم عيظه ضاعطاً على

شمتيه وهو يبظر إليها

بعين فيها التمر ثم

يسألها ..

وجدى: ما حيدش سؤال عليها

التها رده؟

سامية: لأ

- وهي مستمرة في

خطواتها المتواصلة هي

شباط لتزين نفسها

وتصنع الحلق في أذنها

.. وبينما هو يرقبها

بتركيز تسأله.

سامية: إنت مش هاتنزل الليبة والا

إيه ؟

وجدى: مكسل النهارده ..

- فإذا بها تتوقف فجأة

ملتزمة إليه .

سامية: مش هوايدك .

- ولكنه لا يجيبها وإنما

يسألها في نوتر مكتوم ..

وجدى: ماحدش إتكلم هي التليفون

خالص .

سامية: لا

- ويرقبها بفيظ وهي

مستمرة لا مبالية ترش

الكولونيا على نفسها

بالبحاجة في استمتاع ،

بينما يستنطرد وجدى

سؤاله في إلحاح أكثر

توبراً .. وجدي: قصدي يعني محدش كلمك

إنتي هي التليمون ..

- هتد عليه متسائلة هي

ابشام .. سامية: يعني حد اتكلم وهاخبي

عنك ؟ الساعة كام معاك

- هتبرق عيناه وهو پرد .. وجدي: تسعة ونصف

سامية: لسه بدرى

- فينهض مدحوراً

متسائلاً .. وجدي: إيه هو إالى بدرى ؟

سامية: على ميعاد نزولك

وجدي: قلتك مش نازل

سامية: جابر تعمير رأيك لأبك

انمودت تقضى الليل بره .

وجدي: وانتى مش خارجة النهارده

خالص ؟

سامية: كنت قلتك يا وجدي ..

إبت فيه

حاجة معينة شاغلة بالك ؟ ..

وجدي: لا أبداً .

- ثم يصمت لحظة ..

ويتردد حتى يعزم أمره

ويسطق في صموبة

ومحازفة

وجدى: بمن أنا متأكد انك رديتي

على التليمون النهارده .

سامية: من جهة رديت فأنا رديت

فيتمفص كل جسمه في

ثورة عارمة

وجدى: طيب بتحبني عنى ليه ؟

- فتلثفت إليه على الفور

بسمس درجة حدته

ثائرة..

سامية: أبا إالى باخبي عاك

والأ أنت اتجننت؟ كنت

فاكرنى مش هاعرف

صوتك في التليفون ؟

- وترسم على وجهه

علامات المفاجأة

المباعدة، حيث لم يكن

يتوقع أنه هو الذى وقع

في المقلب وليس هي .

- وهي نفس اللحظة تنفجر

في قمة هيمستيريتها
الماحثة بأعلى ما أوتيت
من صراخها المجنون في
وجهه ..

سامية: أحترتها بتشك هيا يا

وجدي ، عشان ما
أحبا مش لافيين
اللقمة ناكلها ، ولو يا
وجدي .. ذه لو حتى حياتنا
ع القبر يا وجدي مش أنا
إلى أعمل كده ..

مش الإنسانية إلى بتحبك
وتعبدك .. ليه حاولت
تحطمني .. ليه؟ بتمتعني
في التليفون ؟ كنت متوقع
إيه؟ كنت متوقع إني
هاحولك عشان
القشرش؟. هلعمون أبو
القرش، لكن نعيش اللحظة
الحلوة إلى بينسا يا
وجدي ..

- بينما يكون وجدي قد
وصل قمة دهوله ودموعه
وانهياره إلى جوار
قدميها ممسكا بكفيها
كأنه في لحظة طلب
النصران وهو مغمور العاء
لا يملك نطقاً ولا
يستطيع كلمة ..

- وهي قد انهمرت الدموع
من عينيها رغم العصبية
الرهيبه التي وصلت
قمتها على وجهها ،
ويدها بدأت تتلمس
شعره بحنانها وحبها
الجاري له، رغم اللحظة
المشوبة بالعصبية ..

- وهو منهال في تقبيل
يدها في صمته ودموعه
وعصبيته ..

- وهي أيضا لم تعد تملك

إلا أن تجد نفسها منهارة
في حركة السياب بطئ
ناحيته .

- حتى قبلة عارمة بينهما
وهما على السجادة فوق
الأرض .

- وتدور حولهما الكاميرا
في ديناميكية رومانسية
صاحبة أثناء قبيلتهما
ولحظة حبهما الجارف .

- بينما نسمع صوت سامية
الذي يحكي للمحامي
هذا العنصر.. وصوتها

على نفس مشهد القبلة من سامية: وكانت لحظة خلاص
جميلة .. زى ما نكون
نبتدى حياتنا من جديد .

- قطع -

صالة شقة وجدى
(عودة من الفلاش باك)

- قطع إلى المحامي يستمع،

وسامية مستمرة. سامية: لكن للأسف

- تكاد تدمع بالحرقرة

وتحجل مكملة ..

سامية: فصل عايش هي عقدته ..

المحامي: لكن ما توصلش إنه يشك

هي أبوه .. أب لا يمكن

اصدق

سامية: بصراحة . أنا مش

متأكدة.

المحامي: مش متأكدة؟. يعنى هيه

احتمال إنه شك فعلا هي

أبوه، دى تبقى مصيبة

العصر..

سامية: أنا هاحكيلك وانت تحكم..

- قطع

ليل/ داخلي

حجرة نوم سامية
(فلاش باك)

- قطع إلى الفلاش باك من
وجهة نظر سامية وهي
الآن في غرفة نومها
مريضة مستلقية على
شارلويج تهتز به في توتر

- (وليس هناك إلا صوت
تزيقة اهتزاز الشازلونج
بإيقاعه المتوتر)

- يلفت سمعها صوت وقع
أقدام الأب قادمًا من
ممر المطبخ، وفي يده
دواء.

- ويجلس الأب على كرسي
مواجه لسامية دون أن
يرفع نظره عنها ، وهي
مستمرة في اهتزازاتها
المتوترة بالشازلونج بينما

نسمع صوت حكايتها .. من سامية: كنت متأكدة أن أبوه
 يعمل المستحيل لأجل
 الطلاق .. من غير ما يبان
 عليه .. ومع ذلك .. فجأة
 قلومه كثرت ليا، بعد ما
 سافر وجدي .. وده زود
 خوفي .. خصوصًا لما
 عييت .. ما سابنيش .. وقف
 جنبى .. ع الآخر.

- وبينما الأب جالس
 قبالتها في هذا الصمت
 المتوتر .. إذا به يسألها
 في رقة ..

الأب: مش هاتاجدى الدواء يا
 سامية ؟

سامية: إذا سمحت.

- فيمسك زجاجة الدواء
 ويبدأ بوضع النقط في
 ماء الكوب وهو يعد.

الأب: واحد اثنين ثلاثه أربعة
 خمسة ستة سبعة ثمانية
 تسعة عشرة .

- وعلى وجه سامية

الاهتمام وهي تستمع إلى

صوته مع إيقاع نزول

بقط الدواء في الماء

- يمد لها كوب الماء

بالدواء، فتتناوله وتشربه

- ثم يأخذ هو الكوب

ويجسده على

الكوميديين، ويأخذ

بذراع سامية يفتادها

ويساعدها في النوم على

سريرها ..

- فتنام سامية ويقطعها

مودعا ..

الأب: أنا مروح. تصبحي على

خير ياسامية.

سامية: تصبح على خير

- وينصرف خارجا ..

- ووجهها منتصب أثناء

رقادها لصوت انصرافه،

حتى يخرج وتسمع هي

اعلاق باب الشقة .

- (صوت اعلاق باب
الشقة)

- فتصطفى هي على زر

النور حيث يتطفئ فيظلم

الكادر.. بينما تسمع على

نفس الكادر المظلم صوت

حكيتها..

من سلمية: الحقيقة كان الدوا مريح

جداً .. نمت نوم عميق

لأول مرة بعد اسبوع من

الآلم.. لغاية ما صحبت

الصبح مستريحة جداً ..

- قطع -

نهار/ داخلي

امام باب شقة وحدي

- قطع إلى لقطة للأب في

الصباح واقفاً خارج باب

الشقة مع استمرار

صوت حكاية سامية ... من سامية: هو إلى جه صحناتي

- تفتح له الباب الخادمة

المعجوز أم علي

- فيدخل الأب

الأب: صباح الخير يا أم علي.

أم علي: صباح النور يا سيدي.

الأب: إراي الممت النهارده؟

أم علي: دي تسه نايمة..

الأب: مش عوايدها أنا

هاصحبها..

- قطع -

نهار/ داخلي

حجرة نوم سامية والصلاة

- ويدخل إلى غرفة نوم

سامية وعلى وجهه

اتمالة ضافية، حتى

يقرب منها وهي راقدة ،

فيهم بطبع قبله أبوية

على جبينها .. فتفتح

عينها مستيقظة ..

فتبتسم في رقة

سامية: عمو؟ .

عشائلة ..

الأب: يا صباح العديب في

نهارنا إلى زى القشمة

والحبيب .

- فتعادل له قليلا وهي

على السرير.

سامية: صباح الخير يا عمو .

الأب: إزاي صحتك النهارده ؟

سامية: الحمد لله .. تمت كويس .

الأب: على بركة الله.. كله يبعي

- يساعدها في النهوض.

بالهداوة. ما هو الطب نوع
من السياسة. مش
بيعايموا بيه الجسم برصه
ولا إيه.

- فيضحكان ، بينما يأخذ
بيدها لتتجه إلى
الثوالبث ، وفي يدها
فوطتها ..

- وبينما يفتاد الأب سامية
يتحدث إليها حديثا

عابرا ..
الأب: تعرفي يا سامية .. على
كل حلاوتك دي .. نسبه
ناقصك شوية نصاحه .

- فتتساءل في اهتمامه
رقيقة ..

سامية: في إيه يا ترى ؟ .
الأب: يعني مثلا، كل ماتكون
الملابس الداخلية ألوانها

مسحنته.. كل مسأ تبقى
على الست أحلى.
وتحلى جعومها ينطق
فـددام الراجل .. مش
تقوليلي الطبنى.

- فترقبك سامية وقد بدت
عليها المفاجأة ، دون أن
تنطق، ولكنها بعركة
تنقائية لا شعورية
تتحسس ملابسها لتتأكد
من أنها مرتدية القميص .
هوق ملابسها الداخلية
' .. ثم تدخل التواليت ..

- بينما ينادى الأب الخادمة
العجوز..

- فتقبل الخادمة إليه .. أم على: نعم يا سيدى.
هيشير لها ناحية غرفة

سامية الأب: عندك السدوا بتاع ،
سامية على الكوموديو..
ما تنصيش تبض تديها

قرصين من كل علبة بعد
 الأكل .. وأما هابقي أديها
 النقط بنفسى قبل النوم لما
 تكونى انتى مش هما .
 أم على: أمرك يا سيدى

- بينما تخرج سامية من
 التواليت ويكون الأب فى
 استقبالها حيث يأخذ
 بيدها ثانية فى رقة
 يفتادها فى اتجاه عرفة
 نومها .. بينما يسألها
 فى حديث عابر ..

الأب: مين إالى عمالك هملية
 المصران الأعور؟

- فيبدو التساؤل المفاجئ
 على وجهها لحظة دون
 أن ترد عليه .. وإنما
 تسمع فقط مونولوج
 تفكيرها

مونولوج: مالوش حق وجدى يكلمه
 عن أسرار جسمى .

- فيلحظ الأب عدم ردها

فيسألها .

الأب: إيه مش فاكرة ولا إيه ؟

- فتدارى تساؤلها بابتناسامه

وهي ترد

سلمية: لا فاكرة . الدكتور إيهاب

عزت .. ده بهمك في إيه ؟

الأب: أصله دكتور ذكي جداً .

سلمية: إزاي ؟

الأب: ساعصات الدكاترة

الجراحين يفتحوا

للمعملية دي في الجنب

الشمال .. فيلاقوا إن

المعملية لازم تتمم في

الجنب اليمين، فيقفوا

ثاني ويفتحوا في اليمين ..

وساعات يحصل العكس ..

سلمية: مش فاهمة إيه أهمية

الموضوع ده ؟

الأب: ذكاء الدكتور إالى

عملهالك إنه معك

العصاية من النص ..

كونه يمتح لك في نص
البطن، معناه إنه لو
لقاها في اليمين أو
في الشمال مش
هاثرق بالنسبة له
ومش هايفتح مرتين ..

- الدهول يرتسم على
وجهها لمعرفته مكان
المعية في جسمها،
بيما تظل عند سريرها
مركزة على صوت وقع
أقدامه أثناء خروجه إلى
الصالة ناحية التواليت .

- بيما تحضر أم على
إليها ..

أم على: مش عاوزة أي حاجة تاني
يا أمي؟ أنا رايحة أوضب
البيت الثاني .

- سامية منادية .

سامية: أم على

- فتستوقف أم على ..

هتقترب منها سامية

هامية تكشف لها عن

صدرها في همس ، سامية: الصوتيان ده لونه إيه ؟

أم علي: ليش .

- المأجأة على وجه سامية

فلا تملك إلا أن تدارى

موقفها .

سامية: متشكرة

أم علي: أي خدمة ثانية يا ستي ؟

سامية: مع السلامة يا أم علي .

أم علي: الله يسلمك يا ستي.. هناك

بالمافية.

- تنصرف أم علي .. في

نفس اللحظة التي يصل

فيها الأب من التواليت

متقدماً ناحيتها

الأب: كويس إن أنا انطلمنت

عليكي النهارده .. أروح أنا

شعلى بقى

سامية: مرميه يا عمو .

- وإذا به أشاء ابصراه

يلقى إليها بآخر مفاجأة

بلهجة الحديث العابر .. الأب: على فكرة ضوافرك دى

لازم تقصّيهـا .

سلمية: فيه إيه تانى؟

الأب: دى خطر جدا .. باى باى ..

- وفى نفس اللحظة يكون

قد أعلق الباب وخرج من

الشقة ..

- وإذا بها تنهار مبرقة

بالمفاجأة والشك ..

- ثم تنهض من مكانها

متجهة إلى زجاجة

الدواء على الكومودينو

.. تتحسسها وتلمسها

بأطراف أصابعها بشكل

تلقائى، وترفعها إلى

أنفها تشم ما بداخلها

فى نوع من الشك

الواضح ..

- إذا بها تنجه بزجاجة
الدواء إلى حوض المياه
هي التواليت.

- قطع -

نهار/ داخلي

التواليت

- وفي التواليت .. إذا بها
تصيب الداء من
الرجاجة في الحوض ثم
تفتح الحنفية حيث تملأ
نفس الرجاجة بالماء
حتى آخرها ، ثم تسقط
منها عدة نقط بعدد ما
أسقطه هو ..

سلمية: واحد اثنين ثلاثه أربعة
خمسة ستة سبعة ثمانية
تسعة عشرة .

- ثم تحكم إغلاق الرجاجة
.. وتجمعها بالموطة من
الخارج . ثم تعود
أدراجها في اتجاه غرفة
نومها .

- قطع -

نهار/داخلي

حجرة نوم سامية

- وعلى الكومودينو في

غرفة نومها تضع

الزجاجة مثلما كان

وضعها الأول ثم تستلقي

على السرير

- (وليعر هناك إلا صوت

دقات المنبه) .

- وتتحرك الكاميرا بان إلى

المنبه المجاور لها حيث

يصبح في لحظة كبيرة

وعقارب تشير إلى ساعة

في الصباح ..

- وتستمر الكاميرا في

حركاتها حتى تركز على

زجاجة الدواء في لحظة

كبيرة ..

- (وصوت دقات المنبه

مستمر) .

- قطع -

ليل/ داخلي

حجرة نوم سامية

- قطع إلى لقطة كهجرة

للمنبه وعقاريه تشير إلى

ساعة في المساء .

- لقطة قريبة لسمامية

مستلقية على فراشها

هي جو من الإضاءة

الخافتة .. فإذا بوجهها

ينتبه على صوت انغلاق

باب الشقة .. ثم وقع

أقدام فتسال- سامية: مين ؟

- فيأتيها صوت الأب قادمًا

ناحياتها حتى يصل إليها من الأب: أنا يا سامية .. مساء

الخير..

سمامية: مساء النور

الأب: إزيك دلوقتى

سمامية: الحمد لله

- يلاحظ في هذا المشهد

تركيز الصورة دائما على
وجهها هي .. ومعظم
التفاصيل تكون بالصوت
الذي تسمعه هي، حيث
المشهد من وجهة
نظرها ..

- تاجا بتسمعها الدقيق
جدا لهد الأب وهو يفهر
زجاجة الدواء بزجاجة
أخرى، فنسمع في نفس
اللحظة تعليقها
بالمونولوج ..

من حمامية: افكرت حاجة مهمة
ساعة ماخرج الصبح،
اسى بعد ما سمعت
صوت باب الشقة، ما
سمعتش صوت رجله بزه
الشقة .. يعنى فيسه
احتمال يكون ماخرجش ..
إذن شافنى وأنا باعير
القرارة وأملاها فيه.

- يتجه الأب إلى التواليت
وهي تتسمع صوت وقع
أقدامه بتركيز شديد، ثم
نفاجاً بيدها تمتد
بسرعة وحذر تتناول
الرجاجة التي وضعها
الأب وتمرغ منها الدواء
أسفل السرير .. ثم
تتناول بنفس السرعة
رجاجة الماء وتبدأ في
ملء الرجاجة بالماء
بصموبة وحرص
شديدين، ثم تصرع
بتجفيف الماء من على
جدارها الخارجى
بفوطه .. بينما تسمع
خطواته قادمًا من
التواليت، وهي اللحظة
الآخيرة تكون قد وضعت
الرجاجة مكانها .. في

نفس اللحظة التي يظهر
فيها الأب، فتظل مكانها
بابتسامتها المصطنعة
كأن شيئاً لم يكن .

- يصل الأب.. وفي يده
كوب من الماء .. ثم
يمسك بزجاجة الدواء
الملوئة بالماء التي
وضعتها هي توا ويمسحها
معلقاً ..

الأب: يظهر إن صحتك
هاتيجي على النقط
دي إن شاء الله .

- فتد بلهجة رقيقة . سامية: دي حاجة بتاعة رينا .

ثم يبدأ يضع النقط من
الزجاجة في الماء

الأب: واحد اثنين ثلاثة أربعة
خمسة ستة سبعة ثمانية
تسعة عشرة

- ثم يقدم لها الكوب . الأب: بالشفاء إن شاء الله

- فتناول الكوب تشربه
جرعة واحدة .. وتعيد له

الكوب ..

مامية: متشكرة يا عمو

الأب: نامى إنتى بقى عشان

أقولك تصبى على

خير .

مامية: تصبح على خير يا عمو.

- فتتمد على الفراش

وهى ترد عليه ويحلب

قبلة على حبينها

ويودعها منصراً ..

الأب: أشوف وشك بعير .. مع

السلامة .

- وتركز الكاميرا فى لقطة

قريبة على وجهها وهى

راقدة مسيلة المهنين

وأدياما مركزان على

سماع صوت انصرافه

حتى انغلاق باب

الشقة ..

- وتظل الكاميرا مركزة

على اللقطة الكبيرة

لوجهها الراقد مسيلة
العينين .

- (مع ظهور صوت دقات
المنبه بشكل مرتفع وإيقاع
متوتر) .

- قطع إلى لقطة كبيرة
للمنبه وهو يشير إلى
منتصف الليل (الساعة
١٢) .

- قطع إلى لقطة رقابها
مسيلة العينين فترة
طويلة ثم قطع إلى لقطة
المسبه وهو يشير إلى
منتصف الليل وعشر
دقائق .

- (صوت دقات المنبه
مستمرة) .

- قطع إلى نفس لقطتها
وهي راقدة هي تماس
مسيلة العينين .

- تفاحاً ببدايات شخير يدا
يطلق منها .

- (حتى يصبح صوت
شخيرها عالياً مع صوت
دقات المبه) .

- (تفاجأ بصوت شيء
يرتطم على الأرض) .

- (وإذا بصوت وقع أقدام
قد بدأ يظهر في الشقة) .

- وعلى نفس لقطتها
المستمرة في ثبات وهي
في تماسها وشخيرها .
- ولكن سامية محترسلة
في تماسها وشخيرها

- وفجأة في لقطة تماسها
وشخيرها تدخل يد
باحية الغطاء الملقى
عليها وإذا باليد تبدأ في
سحب الغطاء من عليها

بحركة وبطيئة.

- فجأة تنمض اليد ذعراً
على أثر الصوت الرزين
الهادئ لسامية دون أن
تتحرك من مكانها وهي
تتمتم في بساطة
شديدة.

- وتفتح الكاميرا فإذا سامية: عاوز توصل لإيه؟
بالأب صاحب اليد وقد
انتفض جسمه متراجعاً
محاولاً التسلل في
صمت .

- ولكن صوت سامية يأنه
في هدوء وهي تمتد
مكانها ..

سامية: هاتهرب ليه يا عمو ؟ كل
شيء حصل وانتهى .. واللى
لسه ما حصلش كأنه
خلاص حصل ..

- أما الأب فقد تجمد
مكانه لشدة مفاجاته.

- وإذا بدمعة تسيل من
عينها.

سامية: بتحطط لإيه يا عمى ؟ ده
أنا مرات أبك ..

فلا يرد وهو يمانى من
وقع المفاجأة حتى تنطق
ثانية هي أسى-

سامية: كل ده عشان تمسك على
دلة مالبش يد فيها ؟

- فيقترب منها فى الأب: سامية ،
استغطف

- عندما يستمر صمته سامية: ساكت ليه ؟

تسأله. الأب: أسا مش ساكت .. أنا

بانقطع من جسود .. لكن
العلطة بقدر نتداركها ،
إوعى دماغك تروح بهيد ..
أنا كنت حريص برضه أنك
مرات ابنى .. عشان كده
اللى جيته إنسان طيب
جدا .. وياعطف عليه ..
إلى حصل حصل بعد ما

أديتك المقوم على أنه الدوا

وحررت

بينما الكاميرا تتحرك

زوم إن بطي حتى لقطة

كبيرة لأذنها المستمعة

في اهتمام .. مع

استمرار كلام الأب لها.

- قطع -

ليل/ داخلي

الصالة وغرفة نوم سامية

- قطع إلى الفلاش باك من

وجهة نظر حكاية الأب

.. حيث يفتح باب الشقة

فيظهر الأب وهو يقتاد

في يده شابا أعمى

والأب يرحب به .

الأب: معلش تعبتيك مميا .. أنا

ماكانش مميا هناك

فلوس عشان أدبك

إكراميتك، لكن آهه حظنا

عشان نتشرف .

الشاب: الله يكرمك .. الله يكرمك

- وإذا بالأب ممتنر في

طريقه يقتاد الشاب

الأعمى إلى داخل غرفة

نوم سامية .

- وفي غرفتها يحلمه على

أحد الكرامى المواجهة

للمرير .

- بينما ماسية على

سريرها غارقة في

نمائها وشعيرها .

- والأب يقترب منها ويتأكد

من نومها ، ولكن الشاب

الأعمى الذى يسمع

صوت الشحير يتساءل الشاب: هو فيه حد نايم هنا ولا

إيه؟

الأب: أبدا .. دى الست الخدمة

المحوزة .

الشاب: ربما مقلتها من نومها .

الأب: ماتحطش في بالك .. دى

لما بتتمس مابتصعاش ولا

حتى بالطبل البلدى .

الشاب: الله يكون في عونها .

- بينما يخرج الأب من

المعرفة وهو يرد عليه ..

الأب: وفي عون المؤمنين جميعاً يا

رب ..

- في الصلاة يتجه الأب

إلى التلاجة يتناول منها
رجاجة مياه غازية وكوبًا
فارعًا ثم يعود إلى غرفة
نوم سامية ..

- يدخل الأب إلى غرفة
النوم .. وبعد أن يصب
رجاجة المياه الغازية في
الكوب إذا به يصب
فوقها عدة نقط رجاجة
الدواء من المسموم .. ثم
يقدم الكوب للشباب
الأعمى الذي يأخذها
وهو يشكره ..

الشباب: ماكانش هيه لزوم للتعب ده.
الأب: يسا راجل إشرب .. إحنا
لينا بركة غيورك، ده انت
طول عمرك قدم السمعد
علينا .

- وبينما يشرب الأعمى
كوب المياه الغازية بالمتوم
إذا بالأب يتجسه في

منتهى البساطة والثقة

إلى سامية وهي غارقة

في نعاسها . الشاب: الله يكرمك ويملي مقدارك

- وإذا بالمعاجة أن يبدأ

الأب في إسقاط حمالة

القميص من على

كتفها..

- فيسمع الشاب الأعمى

صوت خفيف الملابس

فيتساءل في بساطة .. الشاب: انت بتعاهر وتاعب نفسك

في إيه .

- ولكن الأب يحبه دون أن

يمها به..

الأب: أبدا.. دي أكياس المخدات

شكلها مش ظريف

مفرقني باوضبهم شوية ..

الشاب: يا سلام .. طول عمرك

راجل عملي.

- ويكون الشاب الأعمى قد

انتهى من شرب كوب

الكازوزة بالنوم فيضع

الكوب جاننا .
الشباب: دائما إن شاء الله
الأب: ينوم عزك .. هينا
الشباب: هناك الله ..

- هي نفس اللحظة التي
يتجه فيها الأب إلى
حفيبته يستخرج منها
الكاميرا الفوتوغرافية .
- يبدأ في ضبط الكاميرا ..
- ويلتفت إلى الشاب
الأعمى .. فإذا به قد
راح في نعاس عميق ،
واسترخى رأسه ثقيلًا
على مسند الكرسي .
- فيسرع الأب ناحيته في
حذر ويتأكد من نعاسه ..
ثم يضع الكاميرا جانبًا
وقد بدأ يخلع للشباب
الضربير جاكته
وقميصه، ثم يحمله إلى
السريр يرفقه إلى جوار

سامية.

- ويعطي نصفهما الأسفل

بالبطانية، ثم يلقي بذراع

سامية على كتف الشاب

الأعمى .

- ثم يستخرج من جيبه

عدة .. أوراق مالية

ينثرها عليهما .

- ويعود إلى الحقيبة مرة

أخرى فيمتدحرج زجاجة

ويسكى فارغة يضعها

إلى جوارهما على

الكمودينو .. بجوار

كوبين

- هنا يسرع بتناول الكاميرا

.. وإذا به يمسك في

النقاط الصور لهما من

عدة زوايا

- ثم يتقدم منهما ثانية

ويغير من أوضاعهما

وهما غارقان في
العماس.

- ويسرع مرة أخرى إلى
التقاط عدة صور جديدة
من عدة زوايا مختلفة
لوصفهما الجديد.

- حتى يعود إليهما ، يفهر
من وصفهما ويكرر
تصويرهما من عدة زوايا
وبعركة سريعة ..
وتتوالى الصور الثابتة
التي صورها في
فوتومونتاج سريع متدرج
الإيقاع حتى قمة
الكريشندو.

- قطع -

لهل/ داخلي

حجرة نوم سامية
عودة من الفلاش باك

- قطع عودة من الفلاش

باك إلى سامية محاولة

التحكم في أعصابها

وهي تستمع إلى الأب

مستمراً في حكايته لها

وهو مُطأطأ الرأس .

الأب: ويمدّها رجعت كل حاجة

زى ما كانت. هوقت الولد

بعد ما لبعثته. وقعده

مكانه واقبعته إنه نفس

شوية.

- وإذا بسامية لا تتمالك

نفسها وقد انفجرت

صائحة فيه .

سامية: مش مكسوف من نفسك ؟

- ولكن الأب يسترسل في

لهجته المستعطفة .

الأب: وعشان أثبتك إني فعلا

حاسس بخطئي اتفضل

يا مستى .. أدى الفيلم

إلى صورته آهه عشان
يبقى بين إيديكى .

- وهو يقدم لها كأسيت
الفيلم المصور حيث
تمسكه بيدها فى
عصبية ..

- قطع -

نهار / داخلي

صالة شقة وجدى (عودة من الفلاش باك)

- قطع إلى وجهها بنفس
العصبية والكاميرا تتمتع
عليها ليتضح أنها الآن
هي العودة من الفلاش
باك وهي تحكي
للمحامي .

مماهية: وبدأت علاقته بي تتغير ..
إحساسه بالخطأ خلاله
يزود حنانه عليا لاجل
يعوض العطفة .. بدأت
أحس إنه فعلا أب واقف
جنبى فى غياب وجدى ..
وبدأت أثق فيه أكثر
وأكثر .. نسيت اللي
حصل .. وبدأت أعامله
كأب .. فعلا حبيته جدا ..
كأب .. ما يقتنئ بيننا أى

كلفة .. أحكي له أسرارى ..
ما أخبئش عنه حاجة ..
لما ية اليوم إالى رجع فيه
وجدى فجأة .

- قطع -

نهار/ داخلي

خارج مطار القاهرة وشوارع فلاش بالك

- القطع على صوت وجدى

من خارج الكادر. من وجدى: اكتب بقى عن رجوعى..

- والقطع إلى وجدى حاملاً

حقيبته التى كان حاملاً

إياها فى مشهد وصوله

إلى الشقة عندما وجد

الأب مع سامية فى

غرفة النوم وهو الآن

بنفس الملابس التى

تذكرنا بهذا المشهد..

- الكاميرا تتابع سيره وهو

يتطلع بوجهه المنطلق إلى

الحياة من حوله.. بينما

نسمع صوته مستمراً.. من وجدى: كانت المثرة التى سافرتها

واحتكيت فيها بالعالم كهيئة

بأنى اتفصل من جوه..

رجعت م السفر وأنا كلنى
أمل فى حياة جديدة من
غير عقد .. مليان أمل ..
قلت لازم أشارك فى صنع
الحياة فى بلدنا .

-وتتابع الكاميرا مسيره
بالحقبة فى شوارع
مختلطة ومتفرقة مع

استمرار صوته من وجدى: اكتب عندك بالقصى ..
رأيت الفرصة قد حانت
لنتجسد فكرتى عن الحياة
.. فتتفجر الطاقات
الكامنة فى القلوب ..
ليعود الاخضرار إلى
الصحراوات .. والصحة
إلى الأجساد المريضة ..
والطمأن إلى الأفسواه
الجائئة .. والأحذية إلى
الأقدام العارية ..

والألمعئمان إلى القلوب ..
بدلاً من أن يظل الناس
عبيداً مقيدين بالملوس ..
- (صوت ضحكة سامية
بشكل أنثوي مفاجئ)

- قطع على الصوت ..

- قطع -

ليل/ داخلي

صالة شقة وجدى

- القطع إلى وجدى وقد
توقف في معاجاة منحلة
في صالة الشقة أثر
سماعه صوت ضحكها
المنبعثة من غرفة النوم

..

- وتدور الدنيا براسه حتى
يلمح أمامه على ترابيزة
التليفون خنجر فتاحة
مطاريف، فيمسكه،
وسرعان ما يرشقه
بعنف في خشب سطح
المائدة ..

- بينما نسمع صوت المخرج
يسأله .

من المخرج: وساعتها فكرت في القتل ؟

- وينقض وجدى رأسه في

معاناة قاسية وهو

مركز عينيه طوال الوقت

على الحمبر المشوق

في المائدة.

من وجدتي ما كنتش عارف تعمل إيه..

أقتل؟.. حرام .. أنا

الخسران .. أسكت ؟ طب

إزاي ؟ انتهى كل شيء..

أسوأ من أنك تبيعش وكل

المفوس إلى حواليك

حريانة .. بايظة .

- قطع -

نهار/ داخلي

زنزانة وجدى

- القطع إلى المخرج وحيد
عند مائدته في الزنرانة.

وحيد، كبد هـانـخرج عن
القصية.. إنت متهم أولا
وأخيرا بقتل أبوك .

- وجدى يهب من جلسته
على الأرض.

وجدى: لارم تفهم إن أبويـ من
أكبر صناع النفوس
الخريانة .. بفلوسه
وممتلكاته يعمل مصانع
تخريب النفوس ..
وما فيهش فرق بين إالى
بيخرب النفوس وبين
النفوس الخريانة
داتها.. ما استعملتش ..
(بانقفالة صوتية حادة إلى
موتيفة موسيقية صاحبة،
وكانها إفراع انفعالى ممتع)

- قطع -

ليل/ خارجي

شوارع في المدينة فلاش باك

(مع استمرار موسيقى
الإفراغ الانفعالي العالية)

- قطع حاد إلى وجدى
يسير في الشوارع حاملا
حقيبتة .. وعلى وجهه
إصرار عنيد وخطواته
عنيفة ..

- والكاميرا تتابعه وهو
مخترق الشوارع في
صلافة شديدة وصوته
مستمر .

من وجهتى: بعت كل حاجة أفدر أبيعها
عشان يبقى معايا قرشين ،
حتى الساعة بعتها لأن
الزمن مش عاوز أعرفه
مسن هنا ورايح ..
هاساه زى ما هانسى

الناس .. هاري بط
وفراح أكل بيضها ..
مازراع جنينة وأملبخ من
خصارها واستمتع
بمظرها .. المهم إني
أبعد عن أبويا والناس
الغريبيين .. لو استنيت
هاقتل .. أنا مش هاوز
أقتل ..

- وجدي وقد ارتمش
منتفضاً فجأة على أثر
تلقيه دفعة من نيران
مدفع رشاش .

- (صوت نيران مدفع
رشاش مع استمرار
الموسيقى)

- ويفرعه من نيران
المدفع .
- واستفراغ بعض وجوه
المارة القليلين هنا

وهناك.. حيث لا نيران..

ولا مدفع..

- (مع دخول صوت نشرة

الأخبار مع صوت النيران

والموسيقى)

- ووجدى مستمر فى الأداء

المتقن لتلقيه نيران

الرشاش.. مع استغراب

الوجوه المتأثرة..

- إلى أن يتوقف لاهثاً،

ويتابع السير منها

- (ويتوقف صوت النيران،

مع استمرار النشرة،

وتصبح الموسيقى أكثر

هدوءاً)

- قطع -

نهار/ خارجي

أرض فضاء

(في منطقة القطم أو الساحل الشمالي أو البحر الأحمر أو ما شابه)

- (مع استمرار الموسيقى
الهادئة، ونشرة الأخبار).

- وجدى يسيير بنفس
صلايته ، وإلى جواره
رجل يجلباب يلاحقه في
خطواته وهو يشهر له
في اتجاه الأرض
المصام.

- قطع من وجهة نظرهما
لفيلا صغيرة بحديقة .
هي المبنى الوحيد في
المنطقة بكاملها .. حيث
هي في عزلة تامة ..

- ثم تتحرك الكاميرا في
اتجاه الفيلا .. كأنها
وجهة نظر شخص

- (مع انتهاء الموسيقى
والشرة).

متقدم إلى داخلها ..

- قطع -

نهار/ داخلي .

صالة الفيلا

- (صوت وقع اقدام فقط)

- قطع إلى داخل الفيلا
والكاميرا متحركة بنمى
الإيقاع السابق متابعة
السيدة صاحبة الفيلا
التي تحلوف بوجودى
تعرض عليه محتويات
الفيلا المفروشة
ليتسلمها ..

- السيدة تفتح له الراديو
لتثبت له سلامته فينطلق
منه صوت المذيع ..

- هيلفت وجدى ويصرع فى
عصبية ضاغطة على زر
الراديو ليفلقه .. بل
ينزع الفهشة نهائياً بينما
السيدة تمط شفيتها

تعجباً وهو يحمل الراديو
بتفسه يضمه داخل
الدولاب ثم يفلق عليه
بشدة بلفتين من
المفتاح.. هيفاجاً بصوت
التليفزيون وصورته،
فهيسرع إليه بنفس
العصبية ويفلقه أيضاً
وينزع الفهشة ويلبسه
غطاء القماش ..

- في نفس اللحظة يرن
جرس وقد اتجهت
السيدة ناحية التلفزيون
ترفع الساعة .. ترد

السيدة: آلو.

- هتفاجاً بانقطاع الخط
والحرارة فتلتفت فإذا
بوجدى هو الذى نزع
فهشة التلفزيون .. بل
يتجه إلى التلفزيون
يحملة في اتجاه الدولاب

بعد أن أخذ السماعة
من يد السيدة، بينما
هي تنظر له بنهول.. السيدة: طب دي مكاملة جيالى أنا

- ولكن وجدي يرد عليها
وهو يغلّق باب الدولاب
في صف.
وجدي: خلاص .. انتهى .. أنا
استلمت وانقطعت كل
صلة لها بالعالم والناس
اللى فيه..

- فتد يدها له بورقة
الكونتراتو..
- هينزع منها الورقة يوقّع
عليها بالية ثم يمدّها لها
فتأخذها منه وهي تمط
شفتيها ثم تستعد
للانصراف ..
السيدة: أمستأذن أنا .. وهابقي
أمتلك بواب العمارة
بقاعا ، عشان لما تموزه
يشترى حاجة ..

وجدي: شكراً .. مع السلامة

- (مع صوت زقزقة

العصافير في الصباح)

- قطع -

نهار/ داخلي

غرفة النوم بالفيلا

- (مع صوت زقزقة

العصافير في الصباح)

- قطع إليه على السرير

في الصباح وهو

يستيقظ في لحظة قريبة

يتمطي بذراعيه.

- وتفتح الكاميرا على

الحجرة مع حركته

، ويسمع جرس الباب

فيخرج بالبيجامة

- قطع -

نهار/ خارجي

حديقة الفيلا والمدخل

- يتجه إلى الباب الخارجي
للحديقة يمتحه.

- فيفاجأ بامرأة لا يعرفها..
(إنها صفية الريفية
الجميلة التي رأيناها
تشهد عليه في
المحكمة).

- تظهر أمامه بملابسها
الريفية التي تند عن
فقرها .. شعرها المتهدل
من تحت الطرحة في
فوصوية يزيد من أنوثتها
بشكل غير متعمد ..

صفية: عدم المؤاخذه يا سي
لاقندي .. جوزي صيان
وراقد وهو إلى متعمود
يقضي الحاجة لمكان
الفيلا دي ..

وجدي: مافيش حد تاني هايحل

محلله عشان يشتري لنا

الحاجة من البلد ؟

صفية: ما اهو انا كنت جايالك

عشان كده برضك ، أيتها

خدمة .

وجدي: إسمك إيه بقى على كده؟

صفية: خدامتك صفية .

- وقد أولاها ظهره في

بساطة وهو يتجه إلى

الداخل مشيراً لها .

وجدي: تمالي ورايا عشان

أديكي الملووس واقولك ع

الحاجة ..

- فتتشبث مكانها وكأنها

ذعرت.

- فيتوقف مكانه ملتفتاً إليها

في تساؤل

وجدي: ليه كده أمال ؟

صفية: لا وحياتك يا سيدي

تعفيني م الدخول جوه ..

أنى مستنيك أهـ روح

إنت هات الفلوس واللى

عاوزه تقوللى عليه .

وجدى: يا سمى أنا مأمك ..

ادخلى .

صفية: هو أنا ع الأمان ولا غيره ؟

كلام الماس وحش يا سيدى

لاهندى.. وأنا أصلى مثل م

الصعب اللى كده والا كده..

وجدى: ع الموم عندك حق..

واحدة حلوة زيك لازم

تحرص .

صفية: بلاش الكلام ده والنبي يا

استاذ .. سابقه عليك

النبي تمشهنى أشوف

حالى .

وجدى: آدى عشرين جنيهه ..

واتصبرهنى إنتى. تشتترى

مخزون البيت ..

- هيصحك وجدى .

- هتفاحا به يخرج لها

الفلوس من جيبه .

- فتأخذ الفلوس من يده

وهي تنظر إليه

صفية: طب لما أنت الفلوس هي

جيبك أهو.. كنت عاوزنى
أدخل جوه ليه أمال؟

وجدى: أنا كنت عاوزك تاخدى على
البهت ماتبقىش غريبة .
صفية: لا يا سيدى .. حد الله بينى
وبين جوه خليا ع العتبة
أحسن .. فوذك بمافية ..
وجدى: يماهىكى يا دلعدى

- فتصرف هي .. ويبدأ
يصغرفنى لحظة
انسجام مع نفسه ..
- يستمرض الفيللا
وحديثها .. بينما يعبث
فى جيب جاكته
البيجامه بيده حتى
يخرج لمسة النحل
الجمران ودويارة طويلة..
- ويظل طوال استعراضه
للحديث يلف الدويارة

على الجمران بشكل
متناسق ومحكم حتى
ينتهي من لقها عليه
بينما يكون هو واقفاً
على البسطة العليا
للملائم المؤدية لتحل
الفيلا ..

- فيلقى بالنحلة الجمران
على أرضية البلاط
بحركة ماهرة وقد ظل
ممسكاً بطرف الدويارة
هتزل النحلة الجمران
على الأرض دائرة
بسرعة .

- ووجهه وجدى يرقب
دورانه بمهون مركزة
وعلى وجهه أسارير

من وجدى: كان معاً جمران عشان
أهش فيه على م النام
ومن أبويا

- لفطة كبيرة للجعران في
حركة دورانه وقد بدأ
يتمايل على سنّه يميناً
ويساراً وكأنه يرقص
رقصة بارعة.

- (مع دخلة إيقاعات
واحدة ونص راقصة يبدو
معها الجعران وكأنه يرقص
في إيقاعات)
من وجدى: لكن لما دار حسيت إنه
بيفيلظنى.. رحى راقصه
بالكرياج ..

- وجدى ينهال بضربة من
الدويارة كأنها كريات
يلسع به الجعران ..
- لفطة كبيرة للجعران وقد
ازدادت سرعة دورانه
نتيجة لسمه بالكرياج .

- (وقد دخلت بعض
الآلات الموسيقية على آلات
الواحدة وبص الإيقاعية
بحيث يزيد من حدة

(إيقاعها الراقص ..)

من وجدى: قوم زادت سرعته بطريقة

اتهابالى إنه بيطلعلى لسانه

عشان يفيظنى أكثر.

- فهينهاال وجدى على

الجمران بالدويارة

الكرياج .. والجمران

تزداد سرعته وقصًا كلما

نال من الكرياج .. ووجه

وجدى يزداد حنًا فى

كل مرة .. هيزيد من قوته

ضد الجمران .. فى

كريشندو متزايد فى

حركة المونتاج وهى حركة

وجدى وهى سرعة

الجمران ..

من وجدى: فضلت أرقع .. وهو

يتبجح أكثر ..

ماعتقتوش ..

- قطع -

نهار/ داخلي

زنزانه وجدى

- قطع إلى وجدى فى
الزنزانه فى نفس
الأوضاع التى يحكمها
للمخرج حيث أمامه الآن
جمران دائر على الأرض
وهو ينهال عليه
بالدويارة الكرياج
والمخرج فى لحظة برود
وينتظر ..

- حتى يرتقى وجدى لاهثاً

وهو يكمل آخر كلماته .. وجدى: لفاية ما همدت .. قلت
لنفسى خلاص .. من هنا
ورايح هاعيش راهب ..
درويش متصوف، أبعد
عن الناس
وتفوسها الضعيفة
الخريانة .. عشان ..

أحافظ على نفسي قبل ما
يحصلها السوس فكرت
في المباريات الرياضية ..
أهو الواحد يلاقى حاجة
تصليه ..

- قطع -

صالة الفيللا

- قطع إلى وجدي في

صالة الفيللا أمام طاولة

بنج بونج وهو يضرب

الكرة بالمصرب وإذا

بنقطيعات المونتاج ، إنه

هو نفسه الذي يصدها

من الجهة المقابلة .. ثم

إذا به هو أيضا يصدها

من الجهة الأولى .

- وهكذا يبدو من خلال

تقطيعات المونتاج أنه

يلعب وحده مباراة بنج

بونج عنيفة لا يسيطر

فيها على المشهد إلا

صوت الضربات العنيفة

المتتالية لكرة البنج بونج

مع مهارة وجدي

الشخصية وخفته في

تلقى الكرة من جميع

الجهات بالمضرب .. من. وحيد: دي حصلت دي؟

من. وحيد: ما حصلتش.. بس كان

متبهالي انها ممكن

تحصل .

- حتى تسقط الكرة على

الأرض وتركز الكاميرا

على تهاويها البطيء على

الأرض..

- قطع -

نهطو/ داخلي

زنزانه وجدى
(الحاضر)

- قطع إلى وجدى فى

الزنزانه

وجدى: ماتضمنتش حكاية

المباريات .. كانت مجرد

خيال سخيف لأنى لازم

ألاقى حد ضدى عثمان

تبقى مباراة ..

وحيدى: طلب عملت إيه ؟

وجدى: عملت مسرح ..

- فيسأله المخرج

- قطع -

ليل/ داخلي

صالة الفيللا

- تتابعه الكاميرا وهو

يخترق الصالة في اتجاه

مرآة كبيرة في صدر

القاعة ..

من وجدى: قررت أعمل مسرح

ما يحتاجش لجمهور ..

من وحيد: إزاي ؟

- بينما يكون وجدى قد

واجه المرأة الكبيرة

ووقف يتأمل مهارته في

ماكياج الشيفوخة

وتقمصه لشخصية

العجوز .. مع صوته .. من وجدى: لحظة ما بصيت لنفسى في

المراية في دور الراجل

المجوز .. قلت أنا إالى

امثل وأنا إالى أتفرج .

- يجرى اللصحات الأخيرة

على وجهه في إعداد

مكياف الشيعنوخة المحكم
لدرجة الإعجاز وهو
ينظر إلى مهارته
بإعجاب شديد .

- ثم يبدأ يتفحص شخصية
المسجون في لحظة
تهريبية أمام المرأة ..
كأنها لحظة اختبار
لنفسه في قدرته على
الأداء التمثيلي وإحكام
الماكياج .. وما أن يرضى
عن نفسه في مسرح
وإعجاب حتى يسمع
جرس الباب الخارجى
للغلا، فينتجه خارجاً
إلى الحديقة وهو
متقمص لشخصية
المعجوز حتى في طريقة
المسير .. وظهوره
المحدود قليلاً ..

- قطع -

نهار/ خارجي

حديقة الفيلا والمدخل

- بعد أن خرج إلى الحديقة

بخطواته العجوز

وتحديبة ظهره ليفتح

الباب فتترسم مفاجأة

على وجهه عندما

يكشف صفية قد جاءت

حاملة المشتريات.. وجدي: أهلا ست صفية .

- ولكن صفية تقف

مكانها تنظر إليه في

تساؤل وابتسام .. صفية: حضرتك تبقى أبوه ؟

وجدي: أبو مين ؟

صفية: الأستاذ اينك .. إلى

اداني أجيب الحاجة.. أمال

عرفت اسمي منين ؟

- يملن للأمر .. ويتخطى

لحظة الارتباك بكحة

مفتعلة وطويلة كجزء من

تقمصه لشيخة الأب
المعجوز.

- فهسترسل في كحته
المصطنعة وهو يرد

وجدي: أبوه يا بنتي أنا أبوه ..
صفية: مش هو برضه إلكي قالتك
علي اسمي؟
وجدي: قالتك إن اسمك صفية..
اسم علي مسمى ..

- فتشكره في ابتسام
وتودد..
وجدي: عرفتي تموي كويس
بالمشربين جنيه؟
صفية: صلاة النبي أحسن ..
والعبي فلومكم باين عليها
البركة .. شوف جانب قد
إيه ؟

- وهي تمد ناحيته الحمل
الثقيل من الحاحيات،
فيمد يده ليأخذها منها
وهو مسترسل في كحته

المصطبة .. فإذا بها

ترفض أن تعطيه

الحاجة.

صفية: لا عنك انت .. والنبي

ماحد يدخلهم غيري ..

- فتبرق عيناه للمفاجأة ..

ولكنه سرعان ما يداري

رد فعله بامتناع الكفة

منسرة أخرى وهو

يجاملها ..

وجدي: وليه التمس ده بس ؟

صفية: ودي تيجي برضه يا سيدي؟

انت باين عليك تمهان وما

يصحش كده برضلك؟

- فيدخلان معا إلى الداخل

وهو مستمر في تقمصه

لشخصية الأب المجوز

أثناء سيره إلى جوارها

متمتمًا في إعياء كبر

السن .

وجدي: مسعلش يا بنتي ..

اعذريني .. حكم أنا راجل

كبير ومناحب عيا .. وانت

باين عليكى كلك نظر .

صفحة: أنى برضك لى نظرة أفهم

بيها البنى آدم إلى

قدامى .. لولاش قلبى

اتطمئنك م الأول والنبي

ومن نبي النبى نبي ما كنت

أعتب خطوة واحدة على

جموه .. حكم ولاد الحرام

كثروا اليومين دول -

والواحدة هينا لازم

تحرّص على نفسها ..

الشيطان وحش يا سيدى ..

- بينما يقتادها إلى الداخل

ناحية الصلاة .. وجدى: والله انتى بنت حلال ..

- قطع -

نهار/ داخلي

صلاة الفيللا وغرفة النوم

- وما أن يدخل إلى

الصلاة حتى تتجه هي

بفعلها تلقائياً إلى

المطبخ ومعها الحاجيات

- بينما يتوقف هو منتظراً

في الصلاة وعيها تلمع

بالتفكير حتى يكاد ينسى

تقصصه لشخصية

العجوز ، فقد نسي

حركة تحديق ظهره

للحظة .

- ولكن سرعان ما ينتبه

لنفسه ويندمج في

الشخصية عندما تظهر

صفية أمامه عائدة من

المطبخ .. حيث يصطنع

هو الكحة ثانية

وجدي: معلش يا بنتي زي ما انتي
شايقة. مش قادر أقف
حسك أنا راجل كسبر
وصاحب عيا .

- متخذاً طريقه وهو يكح
إلى حجرة النوم وهي
عينيه يبدو خبيث
مصطبح .. حتى يتملل
إلى الفراش ..

- وهو على الفراش يكح
بشدة .. وهي واقفة
مكابهة على الباب
تتصب متثممة لنفسها

صفية: يا عيني .. ممكن
وجدي: واقفة عندك كده ليه ؟ ..
ماتخشي يا صفية يا
بنتي.

- فإذا بها تصرع إلى
الداخل بلا تردد حتى
تقترب إلى جوار
السريـر.

وجدي: اقمدي .. استريحي

- فيتصنع عدم الكلفة

مشيراً إلى السرير ..

- فيلحظ ترددها .. فإذا به

وقد بدأ يتصنع الكفة

مرة أخرى . ويبالغ

فيهتز صدره بشدة ..

بينما ساقاه ترتجفان ..

- فإذا بها تتدفع ناحيته ..

فتصرع وقد أسندت له

صدره بيدها .. كما

تستند رأسه إلى كنفها .

- فينمادى أكثر في الكفة

ليحرك رأسه كحجة

يلامس ذراعها .. وهي

لا تهتز أو تمنع حيث لم

تسحب ذراعها فقد

وقفت صامته ..

- حتى ينتهي من الكفة

الشديدة التي انهكته

فعلاً .. ويستشق الهواء

لاهنأ لينطق بصموية . وجدى: الحمد لله .. أنا بحير

- فتركز عليه صفية

بظرائها المتعاطفة.. صفية: ريبا يشفيك ويشفى كل

مريض عليل يا رب .. دا

أنت على كده رضا وتحمد

ربنا إنك بتقدر تقوم م

السريـر.. طـب والنـبى جـوزى

بقى له سنة آهه ما بيقدر

يتحرك من السرير م

الضعف .. ولا فيه

تغذية.. ولا بيقدر يعمل

ايتها حاجة..

- فستلمع عيناه وقد راح

يظهر إليها يتفحص

جمالها بعينه.. بينما

تمظر هي إليه فى

تعاطف ..

صفية: طيب استاذن أنا اتأخرت

شوية..

- هيفاجأ وقد اعتدل من

رقدته قليلاً كأنه يحاول

أن يتشبه بها

وجدي: وراكي إيه يا صفية ما إنتي

قاعدة ؟

صفية: والبي إدا كان عليا ما أنا

عابزة أقوم .. لكن أهـ

حد يعوز طلب كده ولا

كده .. أهـ نعمل باكلنا ..

- فيسر بحركة ملمولية

كأنه يحاول مراضاتها

يخرج لها ورقة مالية

يقدمها لها

وجدي: طب خدي دي ..

صفية: دي إيه دي ؟ حممة جنبه

حثة واحدة .. يا خبر

يا سي السيد .. لا يمكن

أبدًا ما أنا أخدمك بعنيه .

وجدي: معلش .. خديها مشي

حالك شوية .

صفية: الله يمسر بيتك يا رب ..

طب كفاية جنبه .. حتى

- فيبدو عليها الانبهار

- فتبتسم

ده يبقى كتير كمان .. ده
 إحنا نفصل عليه يومين
 مستريحين مانشتفلش ..
 وجدى: يا شيخة خدى . والله
 ماهى راجعة تانى .
 صفية: طيب ويتحلف ليه بس ؟

- وقد أخذت هي الفلوس
 كاتمة فرحتها .. التى
 يلحظها وجدى فيهتمم
 لها .

وجدى: بينى وبينك أنا قلبى
 إتفتحلك ومش عاوزك
 تمشي خالص .. ع العموم
 خدى معاكى مفتاح الفيللا
 أهه عشان تيجى وقت
 ماتيجى ..

- ويقدم لها المفتاح الذى
 تأخذه بمصاظة شديدة
 وهى تبسم فى طيبة ..

صفية: خلاص .. وأنا يومانى
 على الله هاتلاقينى

جيبك ..

- فيصرح وقد هم بالقيام

من مكانه على السرير .

- فإذا بها تمنعه عن

الحركة

وجسدي: طب آجي أوصلك

صفية: كلام إيه ده يا مسي

السيد؟؟ ارقد انت تعبان .

وجسدي: ما يصحش يا صفية ..

صفية: إيه هو إلكي ما يصحش ؟

دا العيين ما تملاش ع

الحاجب.. طب ده أنت

أصول تفضل راقد وانا

أفضيالك كل حاجتك من

غير ما تقمرك ..

- فيبتسم مداعبًا وقد راح

يربت بكفه على خدها

في رقة وود .

- وإذا به لا يجد منها

اعتراضًا على ملامسة

يده فيصاب بفرحة

طفولية مكتومة ثم يسرع
يقدم لها ورقة مالية..

وجدى: خدى العشرة جنيهه دى
كمان معاكى عشان وانت
جاية تبض تشتري بقية
الحاجة إللى ناقصة ..

- فتأخذ صفية العشرة
جنيهاً،

وجدى: حاضر يا مسى السيد ..
- فهربت على خدما مرة
أخرى فى تمادٍ واضح ..
وجدى: ده انتى ربنا بمتك لها من
السما

- فتبتسم صفية فى ود
وهى تتقبل حركات كفه
المبالغ فيها على خدما
بدون كلفة..

صفية: ربنا يخليك لها يا رب ..
فوتك بعامية..
وجدى: الله يمافيكى

- وتخرج منصرفه ..
- وما أن تنصرف حتى
ينهض وجدى العجوز من

مكانه متهللاً في فرج
وشوة .. وهو يتمطي
فاردًا ظهره وعضلاته ..
ويسرع إلى الصلاة ..

- قطع -

نهار/داخلي

مسألة الفيللا ومدخل التواليت

- يصل وجدى إلى باب التواليت، فيدخل ويغلق الباب خلفه فيتركز الكاميرا على الباب لحظة ..

- ومرهات ما يفتح الباب ثابته فيخرج منه وجدى مهنديًا تمامًا بملابس ومظهر الشباب ، بعد أن أزال ماكياج الشيفوخة وملابسها ثم ارتدى ملابسه وتسريحة شعره العادية ، حيث يبدو في رونق الشباب وابتهاجه بالحياة .

- يسترحى على كرسي فوთيل ، وعلى المائدة

التي أمامه يجد ورقة
كارتون وقلمًا، فيعتمد
قليلاً وهو في لحظة
نشوته ثم يمسك
بالقلم.. ويبدأ تخطيط
بعض الكلمات في
الكرتونة بعناية. حينما
نسمع صوته معلقاً..

من وجدى: ولأني استعليت لعبة
أبويـا.. فسرت إني
المبها كل يوم
وأخفض عن نفسي كل
يوم ..

- وما أن ينتهي من إهداد
الياهو الصغيرة التي
يتأملها بإعجاب وارتياح
.. فنكتشف المكتوب
عليها: "فيللا السيد
وولده وجدى".

- في نفس اللحظة التي
يفاجأ فيها بقدم صفية

عائدة مرة أخرى ..
فيتهلل فرحاً في
استقبالاتها حتى إنه
يتصرف معها منذ
اللحظات الأولى عشاءاً
في نفس الألمسة التي
وصلا إليها معاً ..

- فيمد يده يربت بكمه على
خدها مداعباً في مرج..
ولكنه يهاجأ بيدها تزيع
يده بعيداً عن وجهها في

صفحة: إترم حدودك وماتحلبش

صف...

أفتن لأبوك .. خللي
نهارك بعدي أنا مش من
إياهم .. ولا تكونش فاكروني
من إياهم .. أنا ست
بسيهت برضك .. حتى
فين أبوك وأنا مستعمدية
أقوله ..

- في نفس الوقت البدي
تلمع فيه عيناه وقد هم

المضارقة..حيثدراك
الموقف ويبدأ بمأملها
على أنه الابن..إلا أنها
تستمر في لهجتها
معه..

صفية: فين أبوك عشان أسلمه
الحاجة ؟

- فيحاول أن يتحدث إليها
برقة مصطنعة

وجدي: أبويا نزل البلد في مشوار،
نكن وصاني وقاللي لما
تيجي الميت صفية حد
مها الحاجة .

- فإذا بها تسأله في جدية
ساذجة

وجدي: وحاحلف لي ؟
صفية: عشان الناس معداد ..
أنا برضك اشتغلت في
بيوت كتير وعرفت ناس
أشكال والوان ..
وجدي: وده ماله ومال الحلفان ؟

صفية: عمري ما أصدق الناس
اللى زيك.. كلهم بهيقوا
كدابين ..

' - فينمجر فيها ناثرا وقد

نسى نفسه
وجسدي: يعنى أنا كداب ؟ لى
لجبابك وأعرفى انتى
مين -

- فتواجهه بنص الحدة صفية: لا ماتش حطش فى كده
.. أنى بنى آدم صاية زيك
برضك .. والأ عشان ما
أنى باخدمكم حاتعمل فى
كده ؟ طب والنهى ومن
نهى النهى نهى لما يهيجى
عم السيد لنا قايلاه كل
اللى جرى ده .. وإن ماكانش
يشوفله صرفة .. رينا هو
العى ..

- وقد ركبت الحاجة جانبًا
.. ولوحت منصرفه

بحمل عصبية وحازمة

وهو يرقب انصرافها

مندهشا .

صفحة: الحاجة أمه .. وعوتك

بمعية ..

- وما أن تختفى من أمامه

حتى يستدير مكانه وقد

جسز على أسنانه في

عظا .

- قطع -

نهار/ خارجي

مدخل الحديقة

- قطع إلى صفيحة (نهارًا)
وهي تفتح بالافتتاح الباب
الخارجي للفيللا تدخل
إلى الحديقة ..

- قطع -

نهار/ داخلي

صالة الفيللا وغرفة النوم

- قطع إلى وجدى امام

المرأة وهو ينتهى من

اللمسات الأخيرة في

إعداد مكياج الشبحوخة

على وجهه .. وهجأة

يلتفت إلى باب الحجرة

على أثر سماعه طرقات

خفيفة على الباب

فيسال بصوت عجوز.. وجدى مين ؟

- فيأتيه صوت صفية من

الخارج .. صفية: أنا صفية يا عم السيد

- فيسرع على المرور بإخفاء

معدات المكياج وهو ينظر

نظرة أحيرة إلى نفسه

في المرأة ثم يجرى ناحية

الباب بسرعة ..

- ولكنه قبل أن يصل إلى

الباب ويتببه إلى أنه لم
يتقمص شخصية
المحور.. فينوقف لحظة
وقد بدأ يشكل إلى
يجذب ظهره متقمصا
حركات الرجل المحور..
- ثم يتجه بخطوات واثقة
بفتح الباب .. فيلمح
صفية ويبتسم لها في
ود..

- ولكنه يفاجأ بها مكشرة
في نوع من الدلال
فيسألها على الفور
برقة..

وجدي: إيه مالك يا صفية ؟ حير إن
شاء الله..

- فلا ترد صفية ..

- بماود تساؤله برقة وعشم وجدي: هاتزعليني منك ليه أمال
بقي؟

- فتطلق ولكن بنبرة تدلل صفية: أنا ماكنتش بماورة أقولك
لبعدين تزعل وتأخذ على

خاطرك .. لكن الصراحة
ماقدرتش.

- فيضحك في رقة وقد وجدني: طب إيه بس طمنيني .
راح يريت على كتفها .. صفية: حوش الأستاذ وجدى على
يا سى العميد ..

- فيلاحظ أنها ما زالت
واقفة مكانها في لحظة
تكشسها بدلال
فيسألها ..

وجدني: طب خشى بس خشى ..
أنا كنت حاسس برضه إن
وجدى هاتحصل منه
حاجات يمكن
تزعلك.. خشى خشى ..
صفية: عاوز الحق والّا ابن عمه ؟
أنا ابتدا قلبى يتوغوش من
الدحول هنا .

- فيفاجأ بردها وكان كل
شئ بدا يضيع منه
ثانية .. فإذا به على

الـفـور وبشكل ألى
يصطنع فحاة كحة
صيفة يستمر فيها بلا
توقف ..

- حيث تسرع صفية ناحيته
بإشفاق واضح وتمسك
صدره بيدها وقد بدأت

تسده ناحية السرير .. صفية: ألب سلامة .. ألب لابس
عليك .. يقطعك يا صفية
إذا كنتى السبب ..

- وهو متماد في كحته ..
في تشبثه فيها بيديه،
وهي ملتصقة به مستمرة

في إشفاقها .. صفية: أوعى تكون رعلت .. دا أنا
ماكلمتكش عن وجدى غير
من عشمى ..

- فيرد عليها باللهجة
الراوية المستصغفة

وجدى: وأنا هازعل ليه يا
صفية يا حبيبتي . دا
وجدى يعمل أكثر من كده

كمان .. طول عمره
جايبلى المشاكل ووجع
الدماغ .. خصوصاً فى
حكاية الستات ..

- فتسأله صفيه على الفور

صفية: يعنى حصلت منه
الحاجات دي كتير قبل
كده ..

بسداجة

- فيرد عليها وهو يقربها

منه أكثر بحيث تصبح

إلى جواره على السرير

وكأن هذا شيء طبيعى ..

وهي مستجيبة لا إرادياً

تستمع إلى رده .. وحدى: يوه .. دا ياما حصل منه ..

والبلوة إنه كان بيغير منى

.. طب ده عمله إيه بالذمة

يا صفيه ..

صفية: طب والنبي يا ريتك إنت

إلى تكلمه .. وتقوله يقصر

الشر وماهيش داعى،

لربما يفلط فيا كده ولا
كده .. حكم هو صحيح
ابنك وكل حاجة لكن أنت
شن وهو شيه ..

فتلمع عيناه وقد راح
يمالها كالحالم ..

وجدي: إزاي يعني يا صفية .

- فإذا بها تستسلم ليد
التي تربت على رأسها ،
فتسند رأسها إلى صدره
وهي ترد عليه
بإحساسها ..

صفية: إنت العملاقة إالى فيك
توزن بلد زيـه .. يخلق من
منهر العالم فاسد ..

- وهي ملحة في السؤال

أثناء دلالتها على صدره .. صفية: والبي ما تنسى تكلمه
عشان تدوم عشتري في
البيت ده يا عم السيد ..
حكم أنا قلبي صفى لك
انت .. كلمه والنبي .. ما

تساش .

وجدى: وأكله ليه ؟ انتى من هنا

ورايح الكل فى الكل مادام

استريحتك .. لما يكلمك

اشكويه .. إديله على

عينه ..

صفية: ودى ثيجى برضه يا سيدى؟

وجدى: قلتلك ولا يهك . أنا

صاحب الأمر والنهى هنا ..

صفية: خلاص .. مادامت كده .

والنهى لو ميل بطرفه

كده ولا كده .. والآ

اتمرضلى بأيتها حاجة لأنا

عاطياله على بوزه .

وجدى: على حنطور عينه على

طول .

ينما يطبطب عليها

ويشدها أكثر فى

استمياط .. فى نفس

اللحظة التى تسقط فيها

عيناها على بعض
الأوراق المالية التي تظهر
أطرافها من تحت
الوسادة فيبدو في
عينها نوع من الوله
لها .. فتترتمى على
صدره أكثر مستجيبة له
لا إرادياً وباطلمشنان ..

متمتة..

صفحة: يا ريت كل صنف الرجال

يبقوا زيك كده .. والنبي

ما كانت الست مننا تعمل

هم الدنيا ولا تقرب .. إلا

تدي الراجل من دول كل

هنا وسعادة .. لكن

الواحدة مننا هاتعمل إيه

للبيعت المنيل ؟

وجدي: واحدة ريك تقول للقمر

قوم وأنا أقعد بدالك يبقى

بختها منيل ليه ؟

صفحة: والنبي تمكنت يا عم

السيد .. ماتصحيحش
 المواجه .. حكم أنا كل ما
 أبص في المראה وأشوف
 نفسي .. والمبى ومن نبى
 النبى نبى بأستغفر نفسى
 يا عم السيد .
 وجدى: طبعاً حسارة .. تعالى
 يا حبيبتى .

- وقد ضمها إليه تماماً
 بنوع من الاستمطار
 فيفاحاً بها تتلمص منه
 في خمة ..

صفية: لا مغلش .. والنبي ما أنا
 عاوزة أسبب قعدتك
 خالص .. لكن الوقت قدف ..
 وأهو بكرة هاعبدى
 عليك .. فوذك بعافية

- وبينما الفيظ على وجهه،
 يستوقفها ماداً لها يده
 في ابتسام مصطعب .
 وجدى: طلب حدى ده ..

صفية: إيه دم ؟

وجدى: دم جنينه تمثني بيـمه
حالك النهارده .

صفية: والبي تخلصي .. ما أني
لمة واخدة إمبرح .

وجدى: خدي وما تتعيفيش .. أنا
صاحب عيا .

صفية: طب هات ماتزعلش نفسك
يا مبي السيد .. تقعد
بالعافية ..

وجدى: الله يمافيكي ..

- فيرقب انصرافها ..

وعلى وجهه نسمع

مونولوجه .. من وجدى: مملش .. قرينا .

- قطع -

نهار/ خارجي

حديقة الفيلا

قطع على حركة خروجها
من باب الصالة
لتستقبلها الكاميرا من
الحديقة وهي خارجة ،
ولكن في ملابس مختلفة
في يوم آخر..

- فإذا بوجدى في الحديقة
في هيئة وجدى الابن
واقف إلى جوار فأسه
يرقب انصرافها ..
- اثناء مرورها به تلقى إليه

صفحة: لما يجي أبوك قوله إن

الحاجات كلها جبتها
وحطيتها في النملية،
وفوقها المانورة زى ماكتبها
البحال .

- وجدى يتيمها وهو يرد .. وجدى: حاضر حاقوله
- فتوقف وقد التفتت إليه

بلهجة أكثر من جافة صفية: حضرتك رايح مين ؟
 وجدي: هاوصلك يا ست صفية .
 صفية: متشكرين يا سيدي ..
 خليك هي شغلك ربنا هو
 القنى .

- وتتابع طريقها منصرفة
 هي صلاة ..
 - فيتوقف يرقب انصرافها
 وخروجها ..
 - ثم تغلق الباب خلفها في
 صم ..

- قطع -

نهار/ داخلي

صالة الفيللا وغرفة النوم

- قطع إلى وجدى امام
التسريعة وهو يراجع
احكام ما كيهاج
الشيخوخة.. فيسمع
طرقاً على الباب .
- فيفتح الباب وتظهر

صفية: مش قلت لك إن

صفية..

الأستاذ وجدى مش
هايجيبها البر .

وجدى: حصل منه حاجة تاني ؟

صفية: من ساعة ما أدخل على
الباب ما يبطلش كلام
من الكلام المتفطى ..
ويفضل يلقي على شبابى
إلى رايح مدر .. والآ
عينه اللي تقى بتنط
منه زى مايكون عاوز

ياكلنى اكل ..

هيكتم ضحكته وهو يرد

وجدى: حلاص .. خليه يموت

عليها ..

ينيطه .

- فتساءل هي في طفولية

صفية: طب وبتضحك كده ايه ؟

ساذجة ..

- فتحاول أن تؤكد له

صفية: مش مصدقنى يعنى ؟

بدلالها ..

- فيربت على كتفها مبادراً

بسحبها معه في بساطة

وجدى: على العموم وجدى مصيره

إلى حجرة النوم ..

يتجور ويبعد عنك يا ستى ..

ماتحطيش في بالك . .

صفية: وماحط في بالي ليه طول

ما انت موجود ومالى

البيت يا سى السيد ؟

- فيجلس وجدى المعجوز

وجملى: تمشي يا صعية .. ويسلم

إلى السرير ..

بقاك إللى بيقط شهد .

- فإذا به يفاجأ بها وقد

بادرت من نفسها

بالجلوس إلى جواره على

الممرير كتصرف عادي

حدًا وهي تقول

صفية: شوف الكلمة بتطلع من

بقك حلوة إزاي .. جاية

من قلبك طوالي ...

- فيسألها كالحالم وهو

شارد فيها بعينه .

وجدي: صحيح يا صفية ؟

- بينما راح طرف قدمه

بداعب قدمها ليخلعها

الحذاء وهي غير

ممانعة، ويده هي نفس

الوقت متمسكة في

لبوصية محاولاً أن

يربح عنها جلبابها ،

وهي غير معترضة، بل

خلال هذا هي مشغولة

في الرد ببساطة .

صفية: آي والله ومائيك حلفان

عليّا .. مع إن وجدي

بيفضل يقول كلام زي ده
 واكثر كمان .. لكن عمر ما
 كلمة منه تهز شعرة في
 رأسي ولا تدحل جـوه
 قلبي.. باسمه بهاتني ..
 أقول يا بت هاتجسري
 إيه ..

- هي لحظة ممهنة إذا
 بيدها تزيح يده من
 التحرك بين ملابسها
 وقد أعادت الجلباب كما
 كان ، وكان شيئاً لم
 يضايقها بينما هو أفاق.

وجدى: هيه ؟ طب وبسدين حصل
 إيه ؟

- تستمر في كلامها
 المتبسط وقد أسلمت له
 قدمها الأخرى ليخلع
 منها الحذاء بينما راحت
 يده للتصلل إلى جلبابها
 مرة أخرى أثناء

استمرارها الطبيعي في

كلامها ..

صفحة: ما يصايقنيش من وجدى

غير ماعة ما يكلمني عن

جوزى .. اسمعه دمي

يعلى .. وزى ما يكون

بيفـيظني لما يبص لي

ويتصعب ..

- وإذا بيدها تمتد بنفس

الآلية لتزيج يده في رقة

من جلبابها الذي أعادته

إلى وضعه وقد أعاق هو

ثانية ..

وجدى: هيه ؟ وبعدين ؟

- فتسترسل في كلامها ..

وقد بدأت يده تعود إلى

التسلل في صصيبة ، أما

هي فكان شيئاً لم يكن و

تستطرد ..

صفحة: الداهية إن وجدى

ماكبرني مش ضاهمة

اللى في باله لما يقوللى :

- مسكين يا عيني .
- صبعته مش مساعده ..
- ماخپيش عليك .
- بيغظلي هي دي بس .

- فتتكرر حركة يدها مع
يده وقصد اتفاق على
كلامها ..

وجدي: هي إيه دي ؟
صفية: حكاية جورى إالى صبعته
مش مساعده .

- فتمتد يده هذه المرة
تتلمس وجهها وهو
يحاول أن يجاريها هي
الحديث ولهجته تشوبها
عصبية ..

وجدي: وانتى إيه إالى بجليكى
تتفاظلى ؟ العيا ده حاجة
بتاعة رينا .

- فيستجيب وجهها ليده
بينما قدمها تتناول
الحذاء المحلوع ترتديه
جلسة

ثم تضحك وهي تضربه

على صدره هي دعابة .. صفية: دا إنت إلتى طيب وقلبك

أبيض يا عم السيد زى

جوزى بالطبط .. آهو طول

عمره كده مايديش خوانة

أبدًا.. وأيا لولا كده كنت

صبرت على عيشته دي .

- وتكون قد نهضت

لأنصراف فى طلاقة

متحررة من أى كلفة

وتتثنى وهي تضحك له .. صفية: أهوذك بعافية .

- وهو متجمد مكانه بعينين

مبهوتين .

- قطع -

نهار/ خارجي

حديقة الفيللا

- قطع إلى انفتاح الباب
الخارجي لحديقة الفيللا
حيث تدخل صفية
بمظهر جديد تمامًا وهي
تتشقق بلهابة وهي تشق
طريقها عبر الحديقة
بخطواتها المتثنية التي
تبدو فيها وكأنها ترقص
بطلاقة أنوية متعصرة
وهي تحمل المشتريات..

- تمر بوجود الشاب الابن
واقفاً في مكانه بالناس
يرقب فيها هذا التغير
المفاجئ بعينين
مشدوهتين..

صفية: مادام انت إلى هنا يبقى
عم السيد مش موجود
طبعاً .

- بينما هي تنتظر إليه لأول
مرة بابتسامتها..

- وجدى لا يملك ردًا وهو
يرقب مشيتها وقد تركته
متجهة إلى الباب المؤدى
إلى الصالة

- قطع -

نهار/ داخلي

صلاة الفيللا وحجرة النوم

- قطع إلى وجهه وجدى

العجوز في اليوم التالي

في الصلاة وكأنه يدور

حول نفسه معكراً حيث

نسمع مونولوجه.. من، وجدى: البنت إبتدت تضحك للواد

.. دا أنا ما صدقت ميكتها

علياً أنا

- في نفس اللحظة التي

ينفتح فيها مفتاح باب

الصلاة فتدخل صفية

أكثر تحرراً في طريقة

النش عن اليوم السابق

متجهة بالحاجة ناحية

المطبخ وتلقى بكلماتها

صفية: كان بدى أسمد بيك إليه بشكل عابر ..

السهارده يا سى السيد

لكن ماياييد حيلة.. ورايا
شوية مشاوير ..

- بينما هو متجمد في
الصالة حيث يداهمه
التفكير بالمونولوج .

ص. وجدى: دا أنا محستيكى من
صباحية رينا .. معاهش
.. كل شىء بييجى بالعياصة
والهداوة ..

- وإذا به وقد اصطنع
كحته الشديدة بشكل
مماجن بمجرد ظهورها
من المطبخ فتسرع إليه
وقد ضربت بيدها على
صدرها شاقفة ..

- فيتمادى في كحته وهي
تعننه في طريقه إلى
الغرفة .

- حتى يرقد على السرير
متمسكاً الانهاك وهي

واقفة في حيرة صفيحة: تحب أعملك حاجة سحنة

تشردها يا سي السيد .

- فيرد على الفور . وجسدي صلوعى كاسبة على نفسي

- ويستدير على السرير يا صفية

يوليها ظهره .. بينما صفية: أدلكك ضهرك يا سي

تجلس ملاصقة له وقد السيد .

مدت يدها فزح ملاصقه وجسدي: يا ريت يا صفية .

عن ظهره ثم تبدأ في

تدليك ظهره .

- وهو مستسلم لها في

ارتياح واضح . صفية: دا أنت جسمك فاير يا سي

السيد ..

- هي نفس الوقت تمتد يده

متسللة إلى جلابها وهي

لا تبدي أى اعتراض مع

استمرارها في تدليك

ظهره.

- حتى يجد نغمه وقد بدأ

يستدير في وضع رقاده

ليوليها وجهه دون أن

تتوقف هي عن تدليكه
حيث أصبحت يديها
على صدره..

- فتلتقي عيناها بعينه ..
فتبتسم له ..

صفية: والنبي مالك حق يا سي
المسيد.. غزل عينك آمال ..
ما تبصليش كده ؟
وجدى: آمال أبصلك إزاي ؟
صفية: هو لازم تبصلى بعنى ..
ولى راسك بعهد ..

- وإذا به وقد مد ذراعيه
معاولاً احتواها
ليرقد لها إلى جواره
ولكنها تملص منه .

صفية: تَو تَو تَو .. خليك مستريح
يا سي السيد انت صاحب
عيا .. كبرت وجسمك
ما يستحملش التعب ..

- وقد أدارته بيدها ليرقد
وقد أولاها ظهيرة
لتمتد في تدليكه ،

وهو يرد .. وجدي: غصب عني يا صفية يا

حببتي .. هو الحنان إلهي

بتعمليه ده شوية ؟

- فتهرب بعينها من عييه

هي ابتسام ودلال . صفية: ما هو انت إلهي قلبك

حنين يخللي الحجر يلين .

- فيتصنع على الفور

كحته .. فتضع هي إحدى

يديها تحت صدره تستند

له

- فيصطنع على الفور

رعدة في قدميه أيضاً

وهو يتمتم . وجدي: برد

- فتمسكها له برجليها ..

فيسبل على الفور عييه

متمتماً .. وجدي: حر

- فتسند رأسها على ظهره

هامة .. صفية: انت روعي يا سي السيد ..

- فيجد فرصته المباحة

فيستدير إليها محاولاً
احتواها .. ولكنها في
رقعة تكون قد تملصت
من بين ذراعيه مستعلة

ليونتها مرددة في دلال. **صفية** تؤتؤتؤ .. ياما كان نفسي
ومنى عيني .. بس صحتك
تتهدل .. انت سبت الدنيا
من زمان للشباب اللي زى
وجدى ..

- وتماجنه بانصرافها ..

وهو مبرق الميهين في
حدة وشراة يرقب
انصرافها بخطواتها
المتشعبة .. مع مونولوج

بحساسه بالفيظ.. **من وجدى: وجدى وجدى وجدى**

- وقد ندت منه حركة غيظ
عنيفة ..
وشباب وجدى

- قطع -

حديقة الفيلا

- قطع حاد إلى حركة
ضربة الفأس على أرض
الحديقة بقوة وعنف ..
والكاميرا تنفتح على
المشهد كاشفة عن
عضلات وجدي الشاب
الابن .. عضلاته تلمع
في الشمس أثناء ضربة
الفأس والفرق يتصعب
على جيبه .. تلمع عيانه
دحول صفية من باب
الحديقة فلا يتوقف
وإنما يستمر في
استمراره مولجاً
رجولته بلا كلل ..

- وصفية قادمة في
اتجاهه، وعيناها معلقة

به وهو لا يرفع نظره
إليها ..

- حتى تصل بالقرب منه ..
فتجد نفسها وقد توقفت

لا إرادياً
صفية: برضيه عم السيد مش
موجود ؟

- فيتوقف وقد نظر إليها .
وجدى: كلها يومين ثلاثة ويوصل .

صفية: يا خير .. كأنه ها يقرب
عسا المدة دى كلها ؟

وجدى: عنده حق يمزك ويقوللى كل
الكلام ده قبل ما يمشى .
صفية: هو فالك حاجة ؟

- بينما يكون قد ضرب
الأرض ضربة ثم توقف
بشكل عرضى .

- فيجلس القرفصاء على
الأرض وكأنه فى لحظة
راحة سائداً ظهره على

الجدع ..

وجدي: يوه .. دا قعد يوصيني

عليكي .. ويقوللي صافية

دي تحطها في عينيك ..

أقوله حاضر .. يقوللي

ماتعملش فرق بينك

وبيها .. أقوله حاضر ..

يقوللي بينك بيتها .

ولقمتك لقمتها .. وسريرك

سريرها، زي ما أبا باعمل

معها بالظبط .. أقوله

حاضر ..

- بينما تجد نفسها جلمت

لا إراديا على حجر في

قبالتها .. فتسأله

باهتمام.

صافية: هو قالك كل الكلام ده ؟

وجدي: وأيا قتلته دي صافية

أمسونها في عينيه من

جوه .

صافية: تسلم عنيك يا سي وجدي

- فترن هذه الكلمة الرقيقة

في أدنه.

- بينما هي تبتسم وقد

همت بالهوض.

- وهو يشهر لها إلى

جواره.. ولكنها تصنع

لهجة مؤدبة ..

صفية: دا أنا بدى أرجع أطبخ .

وجدى: النهار طويل يا

شيخة.. إقمدي إقمدي..

دا أنا النهارده الدنيا مش

سايحاني ونفسي ألف

مزيكا.

صفية: أه صحيح .. دا أبوك

بيقول إنهم بيعملوا

مزيكتك في الراديو..

- فيضحك وقد عدل من

جلسته قليلا بحيث

يستدير ناحيتها قليلا ..

وجدى: تمرهني دلوقتي بمسي في

إيه يا صفية ؟

- فتعدل فجأة في

اعتراض

صفية: جرى إيه بقى يا سي

وجدى .. هانرجع تانى

للكلام اللى لا يودى

ولا يجيب

وجدى: هو أنا عنطت فى

حاجه لا سمح الله ؟

صفية: يعنى لما أكون قاعدة معاك

وحدينا .. وتقول نفسك

فى حاجة .. هاتكون إيه

الحاجة دى يعنى ؟

وجدى: أنا نيتى سليمة يا صفية .

نعمس اعمل مزيكة

وأسميها على اسمك .

صفية: تسميها إيه يعنى ؟

وجدى: اسميها . " آه يا صفية " .

- تسترخى فى جلستها

صفية: دى كانت تبقى حاجة

ثانية بلا كلفة

ولا فى المنام .

- فيرد عليها مكرراً كأنه

وجدى: آه يا صفية ..

منوم .

فتتهلل هي لحظة

طمونية ..

صفية: طب ماتيا لالا تعملها يا سي

وجدي.. بالله .

وجدي: ما هي ماتجيش على

طول.. عاوزه تصين .

صفية: خلاص فن على راحتك ..

أنا قاعدالك أهه .

وجدي: ما هو قصادك كده

مايكش .

بينما هي تحنى رأسها

أمامه في شبه خجل

صفية: هو أنى عارفة أنت عاوز إيه

أمال؟

وجدي: عمركش رحتي فرح ؟

صفية: رحت طبعا

وجدي: مش بتسمى الآلاتية

وهما بيضربوا مزيكا ؟

صفية: ياما سمعتهم وياما رقصت

على مزيكتهم

- فتتهلل صفيه مرة أخرى

وجدي: أهو أنا قصدي كده.

صفية: أرقص يعنى ؟

وجدي: على راحتك .. أنا ماقتش

حاجة

فتضربه بكفها على

صدره وكأن الكلفة قد

رالت

صفية: بس دا عيب قدام الرجالة

وجدي: وهمه فين الرجالة ؟

صفية: ما أنت صلاة النبي

أهه تفصل عشرة.

وجدي: بمن ماقيش حد غريب

صفية: يعني ما حدش حايشوقنا ؟

وجدي: ما انتي عارفه البير وغملاء

هنا

صفية: طيب وهين الألاتيه إلكي

هايرقصوني

وجدي: أهه ده الفرق .. إبتني

طول عمرك بترقصي لما

يتصممى مزيكاً، لكن

دلوقتي عشان نعمل مزيكاً

باسمك ، لازم إنتي إلكي

ترقصي الأول ، وبعدين

أنا إالى أعمل المزكا على
هوى الرقصة
بتاعتك ..

صفية: والنبي ما أنا فاهمه
حاجة .. طلب مش لازم
تمسكلى ع السواحدة
عشان أعرف أتهرز ؟

- وتكون قد تناولت
صندوقاً صغيراً تناوله
إليه .

صفية: حد إمسك دى ونقر
عليها وأنا أفرجلك الرقص
إالى على أصوله

- فما أن يبدأ بنقر، حتى
تستوقفه بدعابة

صفية: يوه .. إحنا نسيينا ..
وجدى: نسيينا إيه ؟
صفية: هى إالى بترقص مش لازم
ينقطوها ؟

- فيسرع بتقديم ورقة
خمس جنيه، وهى حركة
لهفة على أن تبدأ

رقصتها بسرعة وجسدي: إتفضلتي يا ستي ..

- فتتناولها وتدسها في

صدرها ثم تصرع بفك

طرحتها من على شعرها

ورقبتها .. هيذهله

شعرها الذي تهدل على

راسها وانكشف جمالها

المثير. صفحية: طلب حزمي بقي ..

- تقترب هي منه ليصرع

بتحزيمها وبظرائه

تتفحصها هي شراة..

بيما هي تعيش لحظة

مرح كاملة .. صفحية: ماتشدش قوي كده ..

- هيغتهى من تحزيمها ..

- ثم يبدأ بنقر إيقاع واحدة

ونص على الصندوق

الخشبى الصغير ..

- فإذا بها تنطلق مهتزة

على إيقاع الواحدة ونص
الدى يقره ..

- وعيناه تبرقان ناحيتها
أكثر فأكثر وهى تنثني
فى رقصتها المثيرة
أمامه ..

-(بينما تتحول إيقاعات
الواحدة ونص إلى موسيقى
راقصة) .

- حتى يجد نفسه فى قمة
انفعاله وقد نطق لا
شمورياً بشكل هامس ..
- فتتوقف عن الرقص

وجدى، آه يا صغية
صغية: بلاش كده أمان يا سى
وجدى .. ده أنت بتقولها
زى ما تكون بتقطعها من
قلبك من جوه .

لاهئة ..
- ولكنه لا يتوقف عن الفقر
ويكرر همهمة فى
شفت ..
وجدى: آه يا صغية .. أرقصى يا

صفية.

صفية: دا انت كده ممكن حالتك

تتعجب خالص يا سنى

وجدى..

وجدى: أرقصى يا صمبة .. حلى

التفانين والمزيكا اللي

جوايا تعرد وتقول .

صفية: لأ كفايه كده . دانا

رقصتلك بيحي عشرة جنيه

- فيسرع وهو شبه لاهث

بتقديم ورقة فئة عشرة

جنيهاً.

وجدى: خدى يا صفية .. ارقصى

يا صفية

- فتدس العشرة جنيهاً

فى صدرها .. وهى فى

فرحة لا تسعها الدنيا ..

وقد بدأت تتلنى راقصة

اعف مما كانت..

- فهزاد هو أيضاً فى

عنف نقرة الإيقاع ، حتى

يجد نفسه وقد نهض
من مكانه . وقد أخذ
ينقر الإيقاع وهو يدور
حولها .. ويقترب أكثر ..
حتى ليبدو وكأنه
يشاركها رقصتها الأنثوية
المثيرة .. وفي قمة
انفعاله يجد نفسه وقد

نطق صارخاً وجدى: الغتوة مش راضيه تطلع

كده خالص

- فتد عليه وهي مستمرة

في التلوي

صفية: أنا االى عليا عملته ..

. وجدى: أبداً يا صفية .. لسه .

- هي نفس اللحظة التي

تتوقف فيها لاهثة من

الانهالك.

صفية: لسه إيه كمان ؟ دانا جتتى

انقطعت.

وجدى: هو أنا شايفها ؟

صفية : وانت عاوزى أوريهالك

كمان ؟

- بينما ينادر إليها بورقة
 بخمسين جنيها تأخذها
 وتدسها في صدرها
 وهرجها مترايد وهي
 تردد له في خنان..

صفية: والسبي انت صعبان عليا يا
 مبي وجدى لولا كده ما
 كنت انكشف عليك ولا على
 غيرك .

- وإذا به وقد بدأ ينقر
 وهي ترقص بأنوثتها في
 إغواء شديد يجعلها تبدو
 أكثر إثارة ، وإذا به يجد
 نفسه وقد بدأ يتمتم
 بكلمات مصاحبة للإيقاع
 كأنها أغنية تجريدية
 تابعة من داخله عن هذه
 اللحظة .

وجدى: آه بسا آه .. يا آه أهات
 الجرح آه .. لن تهدي آهي
 طول ما جرحي يموى آه ..
 آه ناهاه .. وآه تزعزرد لجل

حيى للبنية أه ..

- ويتدرج انفعاله بتمتمة

هذه الكلمات على أنها

أغنية من إيقاعات

اللحن المصاحب لها مع

رقصتها .. حتى يصل

قمة انفعاله وقد أصبح

منهكاً أكثر مما يجب ..

وتلحظ هي ذلك فتسرع

بالتوقف عن الرقص ..

- وتتقدم منه تسده .. وهو

بتصنع الانهالك أكثر

حتى يصمن التصافها

به .

صفية: لا . ذا أنت حباتك تعببت

حالي يا سي وجدي ..

وجدي: ربحيني يا صفية ..

- ويتسلسل في تصنع

الانهالك لدرجة أنه ينسى

بفسسه ويأخذ نفس

الوضع الذي يتخذه عند

تقمصه لشخصية الأب
في لحظة الانهياك ..
وتلاحظ هي ذلك
معلقة ..

صفية: الحائق الناطق هيك كثير
من أبوك ..

- يحاول احتواءها مركزاً
بظراته الهمة في
عينها .. ولكن سرعان
ما تعلت من بين يديه
منمتة هي تدال

صفية: لالا .. إخص عليك يا
أستاذ وجدي .

وجدي: مش قادر يا صفية .

صفية: مرة تايهة لما تكون
مستريح .. فوتك بعافية .

- وتتركه منصرفة وهو هي
قمة غيظه . فيكتم
غيظه متمماً لنفسه .

وجدي: مفلش .. فعلا كل شيء
هايجي بالسياسة
والهداوة .

- قطع -

نهار/ داخلي

صالة الفهلا وغرفة النوم

- وجدى العجوز الأب
بما كياج الشيوخه.

- ينفث الباب وتظهر

صفية .. فتفاجأ به .. صفية: يوه .. ألب حمد الله ع
السلامة ياسي السيد .

- ثم ترتدى فى حضنه بلا

مقدمات .. أما هو فقد

لمعت عينيها وهو

يحتصنها فى صدره

بينما هى تنهه. صفية: شوف يا خويا الواد يقوللى

إنك هاتقريب يومين ثلاثة

خللى قلبى ها يتسقطع

عليك.

- وعلى الفور يكون قد

تصنع الكحة كمادته

فتسرع تمسك له صدره

وتسندة فى طريقه إلى

حجرة النوم ..

- وهي حجرة النوم ترقده

على السرير وهي تريت

على صدره وهو يقول

لها .

وجدى: أهو أنا دلوقتى صحتى

بقت عال قوى.

صفية: أله حمد الله على

ملا متك .

وجدى: تعالى جنبى يا حبيبتى .

- فتصعد إلى السرير

وترقد مستلقية إلى

جواره وقد أسرع

بإعطائه قبلة سريعة

على جنبيه .. فتلمح

عيناه فى شروود .. وعلى

لقطة وجهه .

(تتردد ذكرى موسيقى

وأغنية أه يا أه).

- وفى نهاية المقطوعة ..

إذا به ينمى وينطق لا

شعورياً بنمى طريقته .. وجدى: أه يا صفية .

- فتهب هي مدعورة ..

صفية: بتقول إيه يا عم السيد؟

فيفيق إلى خطئه ..

وجدى: إيه مالك اتحضيتي كده ؟

- فيظهر في عينيها الشك

ثم تسأله ..

صفية: هو وجدى قالك على

حاجة؟

وجدى: هو حصل حاجة ؟

صفية: كان بدى أقولك حرس

عالمى فلوسك من

وجدى.. احسن ده باين

ايدو بتقعد فى جيبك ..

حكم شفت معاه فلوس أد

كده .. إشى خمسات

وإشى عشرينات .. ولا

الحتة بخمسين جنبه حتة

واحدة إالى حاول يديها

لى، أبداً مارضيت..

وجدى: وماخدتيهاش ؟

صفية: أبداً يا عم السيد .. ودى

تيجى ؟

- وقد يادر بطبع قبلة أبوية

على جبينها .. فيلاحظ
ارتياحها لهذه القبلة وقد
أسبكت عينيها .. بارتياح
متسم ..

- فتتمدد يده تربت على
شعرها .

وجسدي: يا حبيبتى يا صفيّة

- وقد بدأ يقرب وجهه
مها وهي ممسكة
العينين .. حتى يحتويها
بين ذراعيه ..

- وسرعان ما تحيطه هي
أيضا بذراعيها

- شعر باستسلامها التام له
فتزداد سرعة أنفاسه .

- فتتمد يدها في رقة
تلمس حسنه الذي

ازدادت سرعة دقات
قلبه وتتمتم له إشفاقاً ..

صفيّة: يا خير يا سيّد .
دا أنت قلبك تعسبان

خالص ..

- لا يعطيها الفرصة وقد

أسرع يحتويها هي

عصبية هستيرية..

- ولكنها سرعان ما تملص

منه بنفس الحدة

منتفضة حيث تتعد

عه.

- فيسألها لاهثا بلهجته

الواهمة..

وجدي: مالك يا صفية ؟

صفية: أنا بقيت بأخاف .

وجدي: ماتخافيش مني يا حبيبتي .

صفية: أنا مش خايفة منك .. أنا

خايفة عليك..أنت برضك

عجزت وقلبك ما

يستحملش .

- ولا تنتظر منه ردًا وقد

ولت مسرعة تخرج

مصرفه بسرعة البرق..

- بينما هو مكانه ينزع

ماكياج الشيفوخة هي

عصبية .. مجلجلاً

بهستيرية

وجدى: كبرت .. عجرت .. قلبك
ما يستحملش .

- ثم يخرج بمنف إلى
الصالة

- وهي يده الملايعن التي
خلمها .. يلتفت إلى
المرأة بنفس المنف
يواجه شكله بمكياج

الشيخوخة صائحاً فيه .
وجدى: لازم أفصل وجدى فى
شبابى لكن انت لازم
اتخلص منك ..

- قطع -

حديقة الفيللا

- قطع إلى حفرة في أرض
حديقة الفيللا، وتدخل
الكادر يد وجدي
بملايس الأب وعدة
ماكياج الشيفوخة ثم
يلقى بها في الحفرة ..
وتفتح الكاميرا على
المشهد لفرى وجدي وقد
أمسك بالفأس وبدأ
يهيل التراب في الحفرة
على هذه الملايس مع
عدة الماكياج .

(بعثت تذكرنا هذه اللقطة
بجزء من الفلاش باك
الذي كانت تحكيه صبية
في المحكمة عن قتل
. وجدي لأبيه)

- يلتفت وجدى تجاه الباب
الخارجى للحديقة
فيلمحه وقد انفتح
نظهر منه صفية قادمة
وهى حاملة مشتريات
المطبخ .

وتتابع الكاميرا بشاريوم
دخول صفية عبر
الحديقة .. مع صوت
وجدى الذى يحكى
للمخرج .

من وجدى: أول ما دخلت صفية
عملت نفسى مش شايفها
.. وانشفلت فى تسوية
الأرض فوق عدة الماكياج
وهدم أبويا .

- بينما وجدى يتصنع
انشغاله فى تسوية تراب
الأرض .

- وكلما اقتربت منه صفية
أكثر .. يزداد التوتر فى

عينيه .. مع صوته من وجدني: لما شفتها حسيت بارتياح
.. لكن بروضه قلقان .. يا
تري هتقول إيه لما تعرف أن
أبويما احتقى خالص؟

- ولقطة كبيرة لوجه صفية
جاحتها في دمر.

- قطع -

نهار/ خارجي

شوارع في خلاء المنطقة

قطع حاد وسريع إلى
حركة الكاميرا من وجهة
نظر صفية منضقة بلا
هراة وفي حركة
هستيرية غير منتظمة
في الشوارع الخالية..
محاولة الوصول إلى
المباني مع صوت صرخة
صفية..

من صفية: الجبان قتل أباه .. قتله ..
قتله .. الجبان المجرم ..
قتله .

- قطع -

نهار/ داخلي

زنزانة وجدى

- قطع إلى نفس حركة
الكاميرا مستمرة بشكلها
غير المنتظم داخل
الزنزانة حول وجدى
ومعه المخرج ..

- (وصوت صراخ صغيرة
المستمرة في الفلاش باك
يتلاشى تدريجيا) .

- ووجدى يمسح عن وجهه
ماكياج الشبحوخة الذى
كان يقدمه عمليا
للمخرج ، ووجدى يردد
في دعابة

وجدى: شوية حرفة في الماكياج،
زائد براعة في التمثيل،
يساوى جريمة قتل أونطه

- وإلى جوارهما على
الأرض تظهر أنابيب
ألوان الماكياج التي

أحضرها المخرج بناء

على طلبه . وحيد: يعنى هريت من الناس

ورجمتهم مقبوض عليك ..

وحيد: قصدك لقيت نفسى أنا

إلى فى قمع الانتهاء ..

بينما نفس اللى هريت من

وشوشهم همه اللى قاعدين

بيتفرجوا على معاكمتى .

- لكن تقطع لحظتهما

إمالة وجه الفتاة

المعجبة به التى وقع لها

على الأوتوجراف فى

المحكمة ..

- تطل شوشو عليهما من

قصران شراعة باب

الزنزارة ومعهما الحارس

بيما هى متهلة تناديه . شوشو: إزيك ؟

- فينهض وحيد من مكانه

محاولاً استطلاع وجهها

حتى يتعرف عليها

فيدهش..

وجدى: إنتي ؟ إيه إالى جابك ؟

شوشو: تعبت على ما خدت تصريح
زيارة..

- بينما العجان يتمشى

ذهابًا وإيابًا .. تسرق

هى نظرة ناحيته ثم

تقرب وجهها أكثر ناحية

وجدى لتهمس بكلمات

سريعة ..

شوشو: رينا اداسى مفتاح خظير

جدًا امسارح .. قلت على

الله يساعذك فى برامتك ..

وجدى: خير إن شاء الله

- فتسرق هى النظرات ثم

تسرع هامسة..

شوشو: عثرت على الجنة .

- فتلمع عينا وجدى وقد

أصابه الذهول والعك

متسائلًا بسرعة ..

وجدى: جنة مين ؟

شوشو: المرحوم والدك

- فيتشبث بالقصبان غير

مصدق للعفاجة..

وجدى: مش ممكن .. أنا

مافتلتوش .. أنا برىء .

شوشو: يبقى عثوريا على الجنة

هايوصل البوليس للقاتل

الحقيقى .

وجدى: قاتل مين ؟ أبويا عايش

ماماتش .

شوشو: أنا شفت الجنة بعنيا

الاتين .

- فى نفس اللحظة يكون

المخرج المتصنت قد

اقترب منهما فى ذهوله

حيث يسألها .

وحيد: انتى تعرفيه يا مدمواريل ؟

شوشو: قارنته بالصورة بتاعته .

- فيكاد وجدى يرمى نفسه

وقد صاح فيها .

وجدى: عرفتى كل ده إزاي ؟

شوشو: مش وقته يا أستاذ وجدى

..المهم فكر إزاي تستفاد

من المفاجأة دي أنا
نفسى أساعدك بعنيا
وروحى .. أنا بأحبك..

بينما يقاطعهما السجان.. السجان: انتهت الزيارة

- فتبعد والدموع فى عينيها

وهى تلقى ناحيته بقبلة..

بينما وجدى يمسك

بالقضبان يرقب

انصرافها وهو يكتنم

دموعاً فى عينيه..

فيناديهما بسؤاله من

بعيد.. وجدى: طيب لقيتى الأمانة هير ؟

- فتزد عليه من بعيد قبل

أن تختفى..

شوشو: فى جنبه الميللا

- وجدى يستدير بوجه

مدهول متسائلاً ناحية

المخرج الذى قبع جالساً

على الأرض فى حيرة

وتجمد

- ثم ينهار وجدى إلى جوار

المخرج ، ويتمتم لنفسه

بتساؤل ساخر ..

وجدى: شافت الحثة يعنيها هي

جنية الميللا ..

- يهص المخرج بخطوات

تفكير ..

وجدى نفس النظرية .. حكاية ما

حصلتش بس ممكن

تحصل، وأهي حصلت ..

- فيتوقف المخرج في مكانه

مأقداً يديه خلف

ظهره .. وقد ركز نظراته

في وجدى ..

- وجدى ينظر إليه في

مسكة وضعف واستفائة

وحيرة ..

- ولحظة صمت متوتر ..

حتى ينطق المخرج

وحيد: لازم تنسى فوراً اللعينة

المسخيفة دي وتبرأ نفسك ..

لازم تخرج تشوف مين

القاتل ..

وجدى: فى الأول كان ممكن ..

دلوقتى فيه جثة تثبت

الجريمة ..

- وجدى وقد انتصب وجهه: بالعكس .. دى أسرع حاجة

تبراك .

مواجهها المخرج..

وجدى: إراى ؟

وجهه: كشف الطب الشرعى

هايقول طبعاً القتل مات

إمتى ..

وجدى: وبمدين ؟

وجهه: وبمدين من الثابت رسمياً

إلك فى الوقت ده كنت

معبوس ها ..

وجدى: لكن لو طلع إنه اتقتل قبل

ما أنا أتعجن ؟

- فيصيبهما الوحوم ..

- هيظلال يقطعان الزلزلة

دهاها وإياها بشكل

متوتر.. وفى تفكير..

- حتى يتوقف المخرج وحده

مطرقاً يا صبيحه .. وحيدة اسمع

وحيدة: اطلب شهادة صمية مرة

تانية .

وجدى: هاتقول نفس إلتى قالتة .

وحيدة: والباقي عليك ..

- فهتوقف وجدى منصتاً

لكلام المخرج اللى يشير

إليه

- قطع -

- قطع إلى قاعة المحكمة
والكاميرا تستعرض
الصمت والاهتمام على
جميع الوجوه وكل
الأنظار هي اتجاه قفص
الالتهام الخالي تمامًا

- صنية الواقعة إلى منصة
الشهود ونظرها إلى
القفص بنفس الصمت.

- ثم يقطع القاضي
الصمت . القاضى: المتهم يدخل

- فإذا بوجودي يدخل
القفص بين حارسيه
وهو بكامل تقمصه
بالمكياف لشخصية
المعوز كما رأيناها من
قبل.

- ما أن تراء صفية حتى

تشهق متمتمة في همس

مذعور ..

صفية: المرحوم ؟ يسم الله

الرحمن الرحيم.

- تنهار معشياً عليها ..

- فيسرى جو الهمهمة

والتساؤل في قاعة

المحكمة ..

- بينما يسرع البعض إلى

صفية لئلا وإعاقتها ..

- وجدى في القمص يرفع

رأسه تدريجياً يستعرض

القاعة والوجوه المتطلعة

إليه في تساؤل .. حتى

يقع نظره على زوجته

سامية العمياء بين

الجالسين .. هي نعم

اللحظة التي تنهض

فيها .. يتابعها بنظراته

وهي تتلمس طريقها إلى

منصة الشهود التي تصل

إليها وسط الهمهمات

والتساؤلات وتطلق . سامية: سيادة القاضي أنا روجة

المتهم .

القاضي: الاسم ؟

سامية: سامية فؤاد .

القاضي: عاوزة إيه يا ست سامية ؟

سامية: عاوزة أقول الحقيقة .

- في نفس اللحظة التي

يكون وحدي قد أنصهر

فيها صائحاً .. وجدي: سامية ..

- فيهم الصمت القاعة ..

وقد أنصهر وجدي في

هستيرية ..

وجدي: عاوزة تحطميني أكثر من

كده يا سامية ؟

بينما القاضي يصرب

المطرقة شاحطاً في

وجدي

القاضي: سكوت وأنا هاضطر

استخدم حق القانوني

صديق ..

- الدموع انسالت على وجه

سامية في صمت حتى

تقطع الصمت.

سامية: أستاذن سيادة القاضي ..

رقيقة خاصة مع زوجي

المتهم ..

-والقاضي قد أشار إليها. القاضي: انفصلين

- وتنسجه ناحية قفص

الاتهام وما أن تصل إلى

القفص ويصبح وجه

وجدي المتفعل ملاصقاً

لوجهها بدون أن يفصل

بينهما إلا القضبان ،

فتهمن له بمعاينة ..

سامية: أبا مش جاية احطملك يا

وجدي .. أناياكفر عن

سيثاتي من أحلك .. لأنى

ياحبك .. أنا جاية

أعترف.

وجدي: وتضعين رجولتى باعترافك

يا سامية؟

سامية: لا يا وجدي .. أنا هاعترف

بان أنا إल्ली قتلت ..

وجدي: كذب

سامية: دي الحقيقة

- فى نفس الوقت تظهر

شوشو هجاة وقد وصلت

إلى المنصة صارخة . شوشو: أنا عارضة مكان الجثة

الحقيقية ..

- ووسط جو الهمهمة

والذهول من المفاجآت

مع مطرقة القاضي ..

تهمس سامية لوجدي .. سامية: أقتلى يا وجدي . اتخلص

مى .. انتقم منى لنفسك

ولأبوك .. أقتلى.

- ووجدي المملق النظر

بشوشو عند المنصة يعود

بنظراته إلى دموع

سامية.

وجدي: سامية .. أتوسل إليك

تأجلى أعثراك خمس

دقايق وتسبيلي أنا الكلمة

قدام المحكمة .. عايز
أمهدلك بالطريقة اللي
أحافظ بيها على شعوري
وكرامتي لما تتعرف
الحكاية .

سامية: يا ريت يبقى طلبك رقبتي
وأبقى حاسة إنها
مانكميش.

- فتسحب سامية بدموعها

وهو يرقبها ثم يرفع

رأسه في اتجاه القاضي

باطمًا بصعوبة .

وجدي: أستاذن المحكمة في

كلمة هامة بعد لقائي

بروجتي .

القاضي: اتفضل .

- والمخرج بين الجالسين

في القاعة يستمع

باهتمام .

- يمانى بقسوة ثم

مستطرداً

وجدى: سيدي القاضي . لقد

اطلعتكم على مأساتي

بالتفصيل كما سجلها

لكم على لسان المخرج

وحيد عزت.

وجدى: الحقيقة إن صارت هذا

الصديق بكل شيء .. إلا سر

واحد .

- يتوقف فهمتدركه

القاضي.

القاضي: انمض .

- وجدى ينظر إلى المخرج

الذي يبدو عليه الاهتمام

الشديد .. ثم ينطق

وجدى وهو يعاني من

الأسى

وجدى: سيادته ما يعرفش إن طوال

الأيام إلى قضائها معايا

في الزنزانة لما كنت

باحكيه، كنت في نفس

الوقت بارسم خطة محكمة

أقتل بيها أبويا ..

- ثم يسكت وجدى هي

مماياته فيسأله

القاصي.

القاضي: مفهوم إن كان عندك

سبق الإصرار والترصد،

لكن فشلت أكثر من مرة ..

الحلاصة إيه ؟

هتسرى الهمهمة ..

والقاصي يصيرب

بالمطرفة ليمود جو

الصمت ويسأل.

- ولحظات صمت وثرقب

في القاعة حتى ينطلق

وجدى.

وجدى: إن خطتى المرة دى كان لارم

تنجح، ولازم أطلع في

الوقت بنفسه برئ ..

وبجعت.

القاضي: وصح كلامك .

- فيهب المخرج من مكانه وجدى: من الثابت إن أنا

مسجون في الدراسة بقالى

مدعورا ..

شهر .. وبانتالي مافيش
أى دليل يثبت إن أسا
هربت من ثلثات تيام
ونفذت الجريمة فى نص
ساعة ورجعت، كأن شيتا
لم يكن .. مفيش أى دليل
على الجريمة إلا اعترافى
دلوقتى .. أنا القاتل .

- وسامية قد أصابها
هستيرية صارحة .

سامية: لأم .. لأم .. أنا إالى قتلت
بإديه الاتنين دول ..
القاضى: من فصلك وإلا هاصطر
أخرجك من المحكمة .

- فيسكتها القاضى .

- وبينما تسكت سامية

مرغمة غارقة في

دموعها يلتفت الفاضل

إلى وجدى

الفاضل: ممكن تثبت لنا امثرافك

ده؟

وجدى: أنا أسف كل الأسف

للمصديق المحرج اسى

استخدمته .. الكلام ده كان

من ثلاث تيام ، قبل ما

أحكى الجزء الأخير من

حكايتى

- قطع -

نهار/ داخلي

ممر السجن
(فلاش باك)

- قطع فلاش باك إلى
وجدى خارجاً من باب
الزنازة .. والحارس
يقتاده في الطرقات
المؤدية إلى دورة المياه ..

- قطع -

دورة مياه السجن
(استمرار فلاش باك)

- ما أن يدخل دورة المياه
المكوبة في الداخل من
ثلاثة أبواب .
- يبتسم وجدى للحارس
حيث ثمة صداقة
بينهما.. وإذا وجدى
يمد يده في حسيبه
فيستخرج اليوم صور
عارية مشيرًا للحارس
في حسيبه وحذر .
- فيفتح الحارس الألبوم ..
فتبرق عيناه ذعرًا لما رآه
في أول صورة .. فيبتسم
وجدى ولكن الحارس
يسرق التمتاة حذر حوله
وسأله هامس ..
- المسجلن: هاتودينا في داهية .. دا

جيتة مين ؟

- ولكن وحدي يلكزه بعشم

الصدقة

وجدي: انت لسه هاتسأل ؟ سلى

نفسك ياشيخ ، ما

انت عارف البواسير

بتأحرنى هي التواليت ،

- وإذا بالحارس يبتسم

ابتسامة خفيفة .. ثم

يتلفت حوله مرة أخرى

هي حذر ..

- فيبتسم وجدي بمونولوج

تفكيره .

ص. وجدي: تمام .. كل صورة بعشر

ثواني .. يعنى ١٨٠ صورة

تحتاج ثلث ساعة

- ثم يدخل وجدي الكابينة

الوسطى وقد سرق نظرة

سريمة إلى أعلى حيث

الجدران الفاصلة بين

الكابينات، وسرعان ما

يعلق الباب حلمه .. بينما

حارج الباب يقف
الحارس متهمكاً في
الألبوم بشراة ..

- هي بمن اللحظة التي
يلمح فيها خروج طبيب
السحن بالبالطو الأبيض
والنظارة الطبية وشعره
الأشهب خارجنا من
الكابينة الثالثة .. هيمرع
الحارس بإخفاء الألبوم
حتى يمر الطبيب
المجوز ..

- ولكن الطبيب يلمح على
وجه الحارس تفهيرا
فتشابه لحظة شك ..
فإذا به يتوقف ويقترب

الطبيب: إيه مالك يا شاويش ؟

مه في لهفة ..

المجوز: أبداً يا دكتور .

الطبيب: الدم في وشك مش

طبيعى .. وريى صدرك.

- الحارس في ارتبائه

يكشف له عن صدره

وهو ملخوم بإخفاء

الألبوم بينما يضع له

الطبيب السماعة حيث

يكشف على نبضات قلبه

ثم يقول له مصرفاً . وجدى؛ شوية توتر.. بس البص

طبيعى ..

- في نفس اللحظة تكشف

الكاميرا عن وجه

الطبيب المنصرف فإذا

به هو وجدى نفسه وهو

متكرر بالماكهاج .. وقد

خرج إلى الممر..

- بينما تركز الكاميرا على

وجه الحارس الذى يرفع

رأسه عن الألبوم في

بطء وهي ملامحه

ارتسمت علامات التذكر

والشك.

- هادأ بالحارس يسرع إلى
ثقب باب الكابينة
الأوسط ينظر منه في
لهفة

- قطع إلى داخل الكابينة
الوسطى حيث يلمح من
وجهة نظر الحارس في
ضبابية شكل وجدي
جالسًا على قاعدة
النوايت بملايس السجى
وطافية المساجين .. فى
نفس اللحظة التى
تتحرك فيها الكاميرا
حركة خفيفة ومبط
ظلام الكابينة لتكشف
لنا عن الخدعة حيث
ليس هناك إلا مسجىرد
الملايس وقد نصبت
بطريقة ماهرة وخادعة..
- قطع إلى الحارس خارج

باب الكاوية الوسطى
وقد عاد ليهمك في
متابعة ألبوم الصور
العارية وهو يتلفت حوله
في حذر ..

- قطع -

تهار/ داخلي

ممرات السجن (استمرار فلاحى بالك)

- قطع إلى وجدى المتكرر

فى شكل الطيب

والكاميرا تتابعه فى

طرقات السجن الطويلة

بخطوات والثقة مع

مونولوجه ص. وجدى: حكمة جديدة . شوية

حرفنه فى الماكياج زائد

براعة فى التمثيل مع ثقة

بالفمن بساوى جريمة

قتل أونطه ..

- عند الباب المسمى

للمبنى يكون واضظ

السجن ماشياً فى نفس

الاتجاه .. ويكون وجدى

بثقتة المتناهية قد وصل

إلى جواره وهو يظفر فى

ساعته ص. وجدى: الخطة تمام . ميعاد خروج

مولانا بالثانية

- فيعير الدكتور وجدى
ملازمًا لخطوات الواعظ
وقد ألقى بالسلام عليه.

وجدى: السلام عليكم يا مولانا ..
الواعظ: وعليكم السلام ورحمة
الله وبركاته يا دكتور،
مالى أراك متمجلاً ؟

- فيرد عليه الدكتور
(وجدى) بلا توقف عن
خطواته الواثقة..

وجدى: أرملة قلبية طارئة يماسي
منها أحد الضباط فى
منزله .
الواعظ: فليمنك الله على أراء
الواجب يا دكتور .

- ويكونان قد خرجا معاً
إلى فناء السجن

- قطع -

نهار / -
خارجي/داخل

لقاء السجين وسيارة المأمور
(استمرار فلاش باك)

- وفي المساء لا معارضة

من أحد لواعظ السجن

والطبيب (وجدى) الذى

يبدو مرافقاً له .

- يصلان إلى السهارة

السوداء المنتظرة في

المساء . وجدى: معايا بسرعة يا شاويش .

الحالة عاجلة .

- والشاويش العمائق يعتذر

بأدب . العمائق: بس أنا مستى سهادة

المأمور يا دكتور .

- ولكن الواعظ مرعان ما

يتدخل . الواعظ: اسرع يا شاويش .. لسه

يدري على انصراف

المأمور ..

- ووجدى يكون من نفسه

قد فتح الباب الخلفى

للسيارة .. بينما أمرع
الشواويش باتخاذ مكانه
أمام عجلة القيادة .

- ووجدى فى المقعد
الحلفى بشقة .. بينما
الشيخ يميل إليه

مستأدياً
الواعظ: ليتك تسمح بتوصيلى إلى
الأتوبيس.

وجدى: اتصل يا مولانا .

- فتمتد يد وجدى بفتح له
الباب .

- وياخذ الشيخ مكانه إلى
جانب وجدى .

- وتتحرك السيارة هيئته
لها الباب الحديدى
الصحم .

- فتطلق السيارة إلى
خارج السجن متخذة
طريقها مخفية فى
حماية الكادر .

- قطع -

نهار/ داخلي

دورة مياه السجن
(استمرار فلاش باك)

- قطع إلى الحارس فابعا
مكانه أمام باب الكابينة
الوسطى في انهماك
شديد بالفرجة على
صور الألبوم وياندماج
جعله يسمى نفسه دون
ان يلتفت حوله .

- قطع -

نهار/ خارجي

أمام حديقة فيلا والد وجدى
(استمرار فلاش باك)

- قطع إلى الرصيف أمام
حديقة فيلا والد
وجدى.. والسيارة
السوداء تشغل مقدمة
الكادر واقفة في انتظار
وجدى، حيث الجاويش
جالس إلى مجلة القيادة
في لحظة كتفيه ينظر
إلى حلمية الكادر حيث
الدكتور وجدى قادم من
مدخل حديقة الفيلا
بخطواته الواثقة وهو
يمسح يديه بمنديل.

- وجدى يركب في المقعد

الخلفى بنفس ثقته. وجدى: الحمد لله الأرملة عدت

بحير .

- والجاويش يسأله على

المصير. المصائب: سيادتكم هاترجع معايا ؟

وجسدي: ع المسجن على طول ..
العنائق: مثل هاتروح يعني؟
وجسدي: أنا نبطشي المهاده .

- فيتحرك الجاويش على
النور بالعميارة لتبتعد
محتفية هي حلفية
الكادر.

- قطع -

نهار / داخل

دورة مياه السجن والمرات
(استمرار فلاش بالك)

- قلع إلى الحارس وهو
منهمك في ألبوم الصور
العارية بينما ينقر بيده
على الباب حلمه
مستعجلاً وجدي - دون
أن يرفع عينيه عن
الألبوم.

- إذا بالباب يفتح فعلاً
ويظهر وجدي خارجاً
بملابس السجن.

- والحارس لا يرفع نظره
عن الألبوم .

السجان: ما هو يدري .

- ويقتاده الحارس خارجين
من دورة المياه

وجدي: حرام عليك يا شاويش ..

دا أنا شفت الويل على ما

عنت بخير

- تتابعهما الكاميرا في

طريقهما .. بينما يظهر
هجأة صوت القاضي
مجلجلاً يعلن الحكم
الذي نسمعه على نفس
مشهد سيرهما في
الطرقات المؤدية إلى
الترنائة .

من القاضي؟ حكمت المحكمة حصورياً
على المتهم وجدى السيد
تطبيقاً للعادة رقم ()
من القانون رقم ()
بالإعدام شنقاً بتهمة
القتل العمد مع سبق
الإصرار والترصد .

- قطع -

- قطع إلى باب الزنزانة
يفتحه الحارس، فيظهر
وجدی خارجاً من
الزنزانة مُطَاطًا الرأس
بلباس الإعدام الأحمر
مكبلاً بالقسيود
الكاوتشوك، خلف ظهره..
- ونشهد الإجراءات
المسكوية اللازمة
لتمليمه ليأخذ طريقه
مقتاداً في الطرقات بين
صفى الحرس المصطفين
على الجانبين .

- قطع -

- قطع إلى سامية العمياء
في حديقة فيلا الأب
جالسة بدموعها أمام
مائدة سفرة مستديرة
من النوع الذى تضاهى
إليه قطعة خشبية فى
المتحف لتسريد من
اتساع سطحها .. وتتمتع
الكاميرا لتكشف فى
الجهة المقابلة شوشو
وعلى وجهها لهفة وهى
تنظر فى ساعتها بأسى
وتوتر شديد فى أثناء
استماعها لسامية
العمياء فى معاناتها

الشاردة متممة. سامية: حاولت أثبت بكل الأدلة،

ما أمكنش .. بالزعم

من إن وجدی ماقالش قتله

إرای .. أنا إلی قیتت..

أنا موش هو ..

شوشو: طب أرجوکی اشرحیلی أنا

إزای ده حصل ؟

- وشوشو فی لهمتھا تنظر

إلی ساعتھا فی توتر.

- والکامیرا ترکز فی بطله

علی وجه سامیه.

- قطع -

نهار/ خارجي

حديقة فهلا والد وجدى (فلاش باك)

- قطع فلاش باك ..

" سامية بعباس مختلفة

فى نفس حديقة الصيلا

جالسة بنفس الطريقة

وعلى نفس هذه المائدة

.. لكن الذى يجلس

امامها الآن هو الأب

نشمه .. بينما الخادمة

المجوز تنتهى من إعداد

أطباق الأكل..حتى يشير

الأب: اتفضلى إنتى روحى يا أم

لها الأب

على ..

أم هلى: أمرك .. تقعدوا بالعافية .

- وتتصرف أم على بينما

الأب وسامية يهملان

فى الأكل..

- وبينما سامية مشغولة فى

طبقها بيديها الاثنتين ..
إذا بها تفاجأ بالأب
يرتقى على المائدة ساكتا
بأمة مكتومة.

- ويحاول الأب أن يتحرك
معانئا من على المائدة. الأب: آى ..

- فنماجا بهنجر مطعون
في بطنه كأنه جاءه من
تحت الترابيزة أثناء
انشفاله بالأكل .. بينما
سامية العمياء لا ترى
شيئا مما جرى وهي
متسائلة.

سامية: مالك يا عمى ؟

- ولكنه لفظ أنفاسه ولا
يرد ..

- وسامية حائرة وهي
تتحسس حولها لتعرف
ما جرى .

- قطع -

- قطع عودة من الفلاش

باك إلى شوشو فى

ذهول.

- فتتهض سامية .. ثم

تسحب من مسائدة

المصفرة اللوح الخشبي

الإضافي.

- وشوشو ترقب فى لهفة

وتساؤل .

- سامية تمسك باللوح

الخشبي ثم تقلبه على

ظهره فيقع نظر شوشو

على شكل تركيبة غريبة

على ظهر اللوح .. حيث

أستك كبير مشدود بين

مسمارين على هيئة

قوس، وبه خنجـر مركب

على طريقة العمهم فى
القوس.. وطرف يد
الخنجر ممسوك فى
وسط الأستيك بمشيك
عسيل..

- وإذا بلمسة ضاعطة من
سامية فى مشيك
الفسيل .. فبفتح
المشيك ينعلت الأستك
وقد دفع الخنجر منسلًا
من القوس على هيئة
سهم خارق

- مع لقطة كبيرة مريمة
للخنجر وقد رشق بعدة
فى حذع الشجرة
المقابلة..

- وشهقة شديدة على وجه
شوشو للمفاجأة،
وذوئها من بساطة
ودكاه المكورة الجهمية،

وقبل أن تنطق تكون

سامية قد نطقت

موصحة .. سامية: التي حصل الى

استخدمت ركبتى من

تحت التريزة

- قطع -

نهار/ داخل

معبر السجن المؤبد للفناء

- قطع إلى وجدى متقدماً

بين صفى الحرس

بملابس الإعدام هي

نهاية الممر المؤبد إلى

الفناء الخارجى..

- قطع -

نهار/ خارجي

حديقة فيلا والد وجدي

- قطع إلى شوشو هي
حركة ماهرة عنيفة وقد
ارتعت على سامية
العمياء وألقت بها أرضاً
مجعلتها تتماهى انطلاقاً
الخنجر من نفس اللوحة
الخشبية التي وقفت
أمامها سامية ثم شددت
فيها المشبك بدويارة ..
لتنحدر بالحجر ..
وشوشو بعد أن ألقت بها

أرضاً تؤنبها هي عنف .. شوشو: كـسـد هـاينـد هـن
مماكي السر. أنتي
أماية .. لازم تصممي على
الاعتراف.

- ولكن سامية مسترسلة

في معاناتها ..

سلمية: أنا إلى قتلت عشاس
أكفر من غلطتي، وهو
دلوقتي إلى بيدفع الثمن
مش أنا ..

- بينما شوشو تهزها من

كتفيها .. شوشو: مش وقت الحسرة والندم

- قطع -

نهار/ خارجي

هتاء السجن

- قطع متوازٍ إلى وجدى
وقد خرج إلى المساحة
التي تفصل بين مبنى
السجن ومبنى غرفة
الإعدام .. وقد وقف بين
حراسه وأمام اللجنة
الخاصة .. وجزءه من
مراسم تنفيذ الإعدام ..

- قطع -

نهار/ خارجی

داخل تاکسی

- قطع إلى سامية مع

شوشو داخل تاکسی

مطلق بسرعة جنوبية

ومعهما اللوح الخشبي

وسامية تردد لشوشو هي

غيظ عصبي شديد.. شوشو: إنه يقتل في نص ساعة

ممکن

يصدقوه .. لكن ما هكروش

يسألوه

إزاي لعق يدك

الجثة هي

الجنينة ؟

- قطع -

نهار/ داخلي

غرفة الإعدام

- قطع إلى عشناوى يضع
حبل المشنقة حول رقبة
وجدى (وبقية
الإجراءات) .

- يد الضابط تشير
بالتنميد، ورغم أن
شوشو قد ظهرت
وصدت يده، وسامية
صارخة

سامية: أنا اللي قتلت ومعايا الدليل

- إلا أن طبلية الإعدام
كانت قد تحركت لتسقط
فيها قدما وجدى
بالمعل.. لكن المصاحاة أن
الحبل قد انقطع به دون
أن يشنقه، كما أنهارت
أخشاب الطبلية نفسها
متكسرة..

- وقد كشفت الكاميرا عن

مقبوط وجدي على

مرتبة إسفنجية معدة

حصيها أسفل الطبلية

على الأرض، ولكن تكسر

أخشاب الديكور قد

أصاب جسم وجدي

الذي يصرخ ، وجدي: اشنقوا منعذ الديكور

- والمخرج قد ظهر مصرعاً

في أنزعاج، مع انفتاح

الكاميرا على إسراع

الجميع، وجو بلاتوه

التصوير السينمائي

بمعداته وزحامه ولبات

إصاءته..

- يلتفون حول وجدي

المصاب، ويتضح أن

سامية ليست همياء،

فهي ممثلة الدور، مع

ظهور بقية ممثلي

الشخصيات: شوشو،
وصمية وروجها العجور،
والشباب الضريير (وهو
هنا ليس ضريرا)،
والقاضي ووكيل النيابة
والمحامي.

- وبينما يعاونهم العمال في
إنقاذ جدي من بين
الأخشاب، ينصت وجهه
إلى صوت الشجرة

- (صوت نشرة الأخبار
بتفاصيل متفرقة من أنباء
العالم)

- فجأة، ينطلق جدي من
بينهم.. ثم متحركًا
بعنف، وقد هرفط كانه
يتلقى دھمات نيران من
مدفع رشاش (مثلما
ظهر في بداية الفيلم).

- (مع صموت نيران
الرشاش بالإضافة إلى
النشرة)..

وجدى: لامتى هاعزف جوايا؟

- ووجدى أثناء العرفطة

يصرخ.

- وما أن يلتفت المخرج

حتى يرفع يده مطرقاً

بإصبعه.

المخرج: بلأى باك..

- (فتبدأ الموسيقى

الإيقاعية الصاحبة

للرقصة، مع دھعات النيران

والنشرة)

- فتبدو حركات وجدى

العنيفة فى تمثيل تلقى

النيران وكأنها رقصة.

- وسرعان ما ينضم إليه

تدريجياً ويتصميم

استعراضى عنيف بقية

العاملين فى العيلم..

- والمخرج إلى جوار

الكاميرا المتحركة حولهم

ويبهم.. ثم يصبح.

المخرج: مؤثرات .

- وإذا بمؤثرات النيران
الحقيقية تطلق هي
اجسام الراقصين وهم
يؤدون الاستعراض
الصاخب العنيف.

- سرعان ما يتوقف جدى
متصتاً لبعض تفاصيل
نشرة الأخبار.

- فيتوقف الجميع متصتين
مثله.

- ثم فجأة.. ينطلق جدى
مع عودة الموسيقى
وصوت النيران.. ولكنه
في هذه المرة هو الذى
يطلق النيران، وكأن بيده
الخالية مدفع رشاش .

- يستمر الآخرون مثله
وكأنهم يطلقون النار
بشكل مستمر أصى

- (مع استمرار تفاصيل

راقص.

نشرة الأخبار، ودفعات
النيران، وموسيقى الرقصة)

- يظهر الأب الوسميم
بالسيجار الهامان، ثم
معلقاً

الأب: الرقصة دي صدينا لكن
مادام الفيلم هايكسبنا،
معيش مانع..

- والرقصة العنيفة
مستمرة.

(مع استمرار شريط
الصوت)

- قطع -

نهـار/خـارجي/داخلي

أماكن متفرقة

- يستمر تصميم الرقصة
في أماكن متفرقة
بأسلوب الكليب..
- (مع استمرار نشرة
الأخبار، وموسيقى الرقصة
المسيفة).
- المارة في شارع وهم
يفرطون من نيران
الرشاشات..
- أهالي حارة وهم
يفرطون بنفص
التصميم الراقص
المسيف..
- عمال في عنبر مصنع، ثم
فلاحين في حقول،
وجمهور في ساحة بنك
مزدحمة، وطلبة في
ساحة جامعة.. إلخ.

وتستمر رقصة الكليب
الغريبة، مع استمرار
موسيقاها، وبثرة
الأخبار... بينما تظهر
على الصورة عناوين
نهاية الفيلم .. وتتوالى
حتى

• - اختفاء النهاية -

مينا

قصة قصيرة

بقلم: جميل عطية إبراهيم

- ١ -

ترعمون أسي قتلت أسي، تبحثون عن جثته. وهذه كدبة كبرى

- ٢ -

في البدء كانت الذاكرة.

وكان يمرعى أن تصاب ذاكرتي، فهي خزانتي وداتي، هي أنا، أنا منها فيليس
ثاوهيلس، وأنا بدون ذاكرتي هيكل عظمي تكسوه كتلة حمقاء من اللحم.

في العام الأول من إقامتي خارج مدينة القاهرة بجبل المقطم، سألت نفسي،
قلب، يا ميبا أنت الآن حر، هل تود الاحتفاظ بذاكرتك أم تلميها حلقك؟

وبعد تقلب للأمر، استقر رأيي على الاحتفاظ بذاكرتي. فقد عشت وتأملت
أحببت، كرهت، فرات حتى جحظت عياني من القراءة عملت حتى كلت يداي
ركبت البانثرات ووافرت بالبحر دخلت المسجون مسجوناً وسجياً تملت هي
لأهرامات بعست بالقرب من طريق الكباش وحملت بفراغين مصر

عشقت النيل شربيت في الحوار، كنت أروى الحسبي والميشوي ولأهر
مرتين كل أسبوع، وكانت طرق المدينة تلومني إذا قصرت في زيارتها، ولما تيسر إذا
أحلمت موعدي معها، فمصادفة الأمكة مثل مصادفة البشر، لها رهبة وطقوس
وقررت أن أظل أنا، فتاريخي لا بأس به، وماضي لا عار عليه.

عندما استأجرت منزلي بالمقطم، كانت حديقته مليئة بأكوام انطس وعمرت
على تسوية الأرض، ووراعتها، صممت أدواتي بنفسي، استتبت الورد
والحضرارات والأشجار، وكنت أرقب أوراقها وسيفانها. عندما نجف وتبدل،
أحزن لونها إنني ابن لمدينتي وعلاقتي بالأرض فأصيرة، واهتمامي بالملاحة
والملاحين مرهون بقضايا اقتصادية. وكانت صرية العأس تؤلني لكنني نجحت.

بدأت في زراعة النعناع، والريحان والنحس والفجل والبطاطس والحماسم
والكرنب، ظلمت ثلاث سنوات أجرى تجاربي عليها، حتى اكتشفت مواعيدها،
ونجحت في استنباتها.

هذا جسون

يقولون عني في المدينة إنني جنتت.

لكن أسبابي قوية، عندما ناملها، سوف تعذر من عزلي، ومعيشتي هي المقطم
فأسبابي عميقة صارية هي أعوار بعضي من نادى أحشائون بالتوحيد بل قل من
وجد ميما الوجهين من عمت الأديرة حبال مصر ووديانها، وأعلنت تمردا على
الإرهاب، وحمل رجال مصر الصناديد أفكارهم داخل رؤوسهم، وذهبوا إلى بطن
الحمل يقتاتون بالحشائش والتمر، ويعمرون الصحاري بأطعاهم لاستخراج
قطرة ماء.

هي بعض للحظات تنجسد الكون هي فكرة فكرة عظيمة يجب الحفاظ عليها
هي أعماق النفس، الحرص عليها واجب مقدس، نه طقوس، وصلوات تجرى في
مواعيد، شموع وقرايين تقدم بدم وكفارة. أعباء هائلة، وأسبحة قوية يجب أن
تشهد حول العكرة، كي تعميها من الدنس.

كل صباح، كنت أروى لنفسي صمعة من حياتي هي الخمسينيات -
والأربعينيات، عذكريات الطمولة ولشباب، نموي إحساسا بأسي ميما وأن لي
أرض ثالثة، وتريحا، وأن تصردى وعملى الشفق هي الحديقة كنا يحمياني من
الرجس والدنس.

كانت لمكرة تنمو في داخلي أحسست بها تنمو مع عيدان النبات. بيما
صغير الرياح يمدبها، والسمت يدعها إلى أعلى.

مرلي يتكون من ثلاث غرف بالدور الأول، اثنين بالدور العلوي، ثم حديقة
متسعة هي الحلب وعندما نسيث واجهة مرلي، أحسست براحة، فقد مضت
خمس سنوات من رايت واجهته، وبعد دلمت إلى داخله لم أعبر عتبة خارجا.
مرلي هي نهاية الحب، يقف وحيدا في نهاية طريق غير معبد لأرض المصاء
تحيط به من كل جانب، بيما مدينتي الحبيبة بعيدة، ولا يرى في أدنى سوى
صوت الرياح.

عشت المكن، وعلمت أني واحد بغيتي في هذا المنزل

وعندما كان الصمت الأبدى يسيطر على، أحسن بأسي ملأت منى من التماس
والمكن، وملكت العالم بين كفى.

عنقت يامطة صميرة على المنزل. باسم أني، وكتبت عليها، فيليس ثاوهيس
واسم ميما وانصفت مع فاير على استلام مرتبي وحجر قيمة الإيجار، ثم أرسل

المنبى لى مرة كل ثلاثة أشهر كنت أأشى أن يرعنى رجل البرد مرة كل شهر، ووافنى فاير، قال فى أنى، أنت على صواب وعندما أهرق، وصفت الباب حلمه، نأكدت أنا لى نأقال ثانية.

بعم

عمرنا الحديك حدث فيه مباح قلبت الموارى والقيم، فالمسجين أصبح أقوى من حلاده. وعندما قصى ملايين الرجال فى أحرأى إندونيسيا نجبهم بعد صراع مرير مع قوى لا قبل لهم بها، كان هؤلاء الرجال هم المتصرون

يميش الإنسان السنوات والأيام كى يقيص على الحياة وعندما يتجسد لكون فى فكرة ويحول دونها الموت، يهون الأخير على بقى العلب.

كنت دجأجأتى فى السواب الأولى تخاف البط وتشاجر معه، ولكنى عندما أشأت بركة أحسست بأن الدجاج بدأ بألمه، بهمسده، كان الدجاج يقف على حافة البركة، ويتأفر حولها وهو يتصايح، وكنت أراء يتحدث إلى البط ويتهاوس معه

كان عدد الدجاج والبط محدوداً عند إقامتى، لكنى رعيتيه حتى أصبحت الآن اعتمد على بيصه. وأصبح لدى ثمانى بطات وأربع عشرة دجاجة وثلاثة ديوك - تستغرق منى نظافتها ومحدثتها حوالى ساعتين يومياً إنها عشيرتى وأهلى، تشاركس معيشتى وتستمتع إلى ذكرىائى

إننى كما نراسى، رجل أحب الايتصام، وأكره عيوس الوجه، لذا تجدى أهتم دائماً بالمكهة قلت لمعنى، يا مينا، الحياة يجب أن تعاش بمساةة، ولا قبل للإنسان بعيوس الوجه، وقررت مراولة رياستى المعضلة، وألقاء المكات

صبت لحية بيصاء، وأحصرت عصا، وكنت أرندى حلاية بيصاء ومداساً، وأسير محبى الظهر، وقد وصبت نأاً من القطن فوق رأسى. أأقمص شعصية أبى، أألد صوته، ألوم مينا، وأأدم له النصائح، وأأود إلى الطيور والنباتات،

إننى أأشوق المتعة والتمثيل فى، وكنت أأاول متعنى عدة ساعات كل يوم فأملت - عدة مرات - محصلى النور والمياه بملايين أبى، وتحدثت إليهم بلهجة رجل عصور رويت لهم الكثير عن حياة مينا، وصدق الجميع أننى هيلبس ثأوفيلس، وعندما كانت الأشياء تمقط من يدى، كانوا يحنون ويقدمونها إلى

كنت أتقدمهم هي بلاء، ظهري محدودب، ويداي نهرا، ومن فمي تخرج حشرة عظيمة، بينما شعتي ترتعشان.

كنت ألق حيهم، وأسمح لهم بالبقاء داخل الدار بعض الوقت أقدم لهم الشاي، وأطلب منهم إحصار بعض الحاجيات من المدينة في المرة القادمة، وأدفع لهم النقود مقدماً.

كنت أروي لهم النواير القديمة عن البحلاء وجحاً، أحدثهم عن حرب السودان وهوجة عربى وثورة ١٩ ومعاهدة ٢٦ وخطب الدكتور محبوب وكلمات القمص سرجيوس وغيرهم. هم شباب يكدحون طوال اليوم، بعضهم يهتم بقراءة لصحيف، وبعضهم لا يهتم. لمظنتهم عائلات بسيطة، وكلهم يعلمون بتكوين ثروة أو كسب ورقة يانصيب، فيشتري الواحد منهم فيلا، ويتقدم لخطبة امرأة أما لمساعد منهم فيعلم بمصاحبة فنانة مجر لحظة أن تجرى النقود هي يديه

وكنت أصحك معهم، فيروون لى متاعبيهم، ويحدثوننى عن قلة مرتباتهم وكل ثلاثة أشهر أسألهم عن أحوالهم، وأقول لهم إن مينا خرج إلى المدينة ولم يعد بعد وأنا والد.

هكذا أيا كما ترى، أحب المكاهة والمداعبة، كنت عصبياً كمكهر الوجه، بل سبسط لأسايرير، وعلى وجهى ابتسامة رضا.

الإنسان حيوان صاحك، وكم حررت لأن دجاجاتى لا تصحك ولا تبتسم، مهم رويت لها من النكات كنت أرش المياه على وجوهها، أداهبها دعبت ثقبية أعمر لها بعينى، فلا تستجيب إلى، فهي دائماً عابسة، مهمومة، مافيرها لا تكف عن البقر، نظر لها معددة عندما لا نهز رؤوسها، وكان غباؤها يعيظنى.

كان بواب عجور يحضر لى حاجياتى من المدينة، مرة كل ثلاثة أسابيع، حاجيات بسيطة أكتبها له هي ورقة، ويحملها إلى ماباوله خمسين قرش يظهر النقل إننى لا أكثر من الطعام، وتكميى كسرة خبز هي اليوم مع بيضة وخبه طعام، بعض كيلو حرامات من البطاطس كانت تكميى عدة أسابيع، فاشتيتافى إلى الطعام مروهو بإرادتى.

وكان هذا لبواب العجور هو أول من دق بابى بعد عشرة أيام من إقامتى بالممرل، ومعه مورع البريد، فاستبشرت به، وظللت معه ريارتى كل أسبوعين

كنت أقول لنفسى، يا مينا، ها أنت قد جاهدت الجهاد الحسى، اكملت السعى،
حفظت الإيمان، وأخيرًا وصع لك [كليل الير

عمى الكبير كان راضيًا، وتعلمت منه كيفية الدوبار، فالحلاج كان عظيمًا،
بقيت سيرته، وذهبت سيرة جلاديه، أخذوا يقطعون أطرافه، وهو يتمتم ويشد،
يقولون على فى المدينة أنتى جنت.

هـ.

يجلسون فى المقاهى، يداعبون النساء، يقرعون قليلًا أو كثيرًا يقصون أوقاتهم
فى الثرثرة، وكان سنوات المسجى قصته هباء

إن انصمت قوة، والرقص عصيلة، إنتى هنا فى جنتى أعمل بيدي أعمل مد
النجر فى عرق الحديدقة، أحفظ رأسى قويًا، وقلبي ناصفًا، وروحى بعيدة عن
الدمس، أهيش فى فكرتى.

عندما خرجنا من المسجى، قلت لنفسى ها هى قد حانت المرحضة، لتتجسد
الأفكار فى المادة، وتعيد صياغتها، حتى تتدفق حياة أكثر وعيًا، وتنمجر الطاقات
لرهيبية الكامنة فى القلوب، ويمود الاحصرار إلى الصعراوات، والصحة إلى
الأجساد المريضة، والطعام إلى الأهواء الجائعة، والأحذية إلى الأقدام العارية،
والاطمئنان والأمل إلى القلوب.

ومضت الأيام، وأيت خيرة الشباب، وقد انقسموا شعبًا وطوائف، بعضهم لا
يجد ما يسد الرمق، كلمته مصادرة، وحياته فى خطر، وآخرون أخذوا يرفلون فى
ثياب المجد، يصمتون لأقل بأدرة. يردون النحية بأحسن منها، يسودون الصفحات
فى المديح، يديجون الكلام، ظاهره صواب وباطله حواء

وكنيت قد سرحت من الخدمة فى شرح الشباب، وصرف لى معاش لا بأس به،
ورأيت نفسى أقصى يومى على المقاهى، اتسكع فى الطرقات فى صحبة نساء
موتورات، أو رجال محمورين، أدور على دور الصنم دون فائدة، رأيت كلماتى
لقليلة تحرف معانيها، تعال أفكارها، وقلت لنفسى، يا مينا، هذه جرائم قتل،
يجب الحفاظ على لمكرة من الدمس وأحاطتها بالأسوار. كى تعد عنها رائحة
احمر والبقود والنساء والسيارات، وقررت مقاطعة الحمور والثرثرة والساقطات

رأيت الموت هي عيون الشباب، وشملت رائحة النفس في الكلمات، وكانت الأكاذيب عظيمة

قررت الاعتزال، سماع الراديو جريمة، قراءة الجرائد خطر داهم على رأسي رأيت أن يتوقف الزمن بالنسبة إلى عند عام ٦٤، قلت لنفسي، يا مينا، الابرلاق يبدأ بحطوة وكذلك النقاء تحافظ عليه حطوة، وكان فاير قد بدأت روجته تدفعه إلى النجور، فوافق على إقامتي بالمقطم، وقال لي إنه سوف يلحق بي في بداية السبعينيات.

دأت مرة كنت أجلس بين مجموعة من الشباب، فأحد أحدهم يؤكد للآخرين، أن صحايا ثورة ١٩ كانوا أفرادًا قلائل، لا يريدون على المائة، هفتت لنفسي، لا بأس، فالجهل يعني البصيرة.

هي ذلك الحين، كانت الجرائد والمجلات والكتب تتحدث عن تحضير الأرواح، والمقويات الجنسية ثملًا الأسواق، والداهيون إلى مرة يحلمون بشراء المرو والأصواف.

ها أنت ترى أن اسبابي كانت قوية، عندما قررت الإقامة في المقطم وبعد عدة سنوات، نظرت أنا مينا هيلبس ثاوهيلس إلى الحديقة، كانت قد اردهرت وخصرت «بحمرت المياه خارج الأحواض في الضبوت تكاثر الدجاج والبط، وتذكرت سمر التكوين، وقصة الحليقة وقلت لنفسي، هذا حسن، يا مينا

وكانت لريح تهب على قاعة من المدينة، وعندما بلامس جلدي أقول لنفسي، قبل يا مينا ابريح وقد أنت حاملة السلام من المدينة الأصوات كانت تأتي إلى حافيت كالنبض، فتلتصق بقلبي، وأرهف السمع وأحرق في المصاء

كانت الأهرامات وقياب الكنائس ومآذن الجوامع تبدو لي كأنها مرسومة على سطح مخي ادخل رأسي كالوشم فأراها في داخلي أتأملها، بينما عيني صاحتان عن الرؤية. أشد تفاصيل الرحارف دقة كانت تبدو هي أعماقي وصحة، حتى أنني كنت في بعض الأحيان، أجن، أود أن ادخل رأسي والمسن جرس كتيمية أو حجر مثذبة. أدعك رأسي وأحيطها، أمساك المصاء بيدي أبحث عن حجارة المدينة، وتعود يداي بالسماء، وتظل المدينة محصورة في داخلي، مرسومة كالوشم على مخي.

كانت الأصوات تتدفق في داخلي، وتسرى في جعدي حتى يخرج من أدنى
ويختلط بالهواء، فأرقت اتجاه الرياح وأتمنى أن يعود إلى المدينة محملاً
بأعاصي، وهي النيل أصعد إلى سطح المنزل، وأظل أجدق في المصاء، حتى
تدمع عياني.

أظنك تنهمي الآن بالجنون، لكن إذا تأملت قول الحكيم، باطل لأباطين، الكل
باطل وفيض لريح، علمت أني صلب المراس، احتفظ بالعكرة حتى لا تدلر، ولا
أرمي الحبز إلى الكلاب.

في السنة الثالثة من إقامتي، سمعت امرأة تدق بابي، وكنت ساعتها، أرندى
ملايس أبي، هيليس ثاوغيلس، أندثر بيطانية صوم، بينما الوقت صيف وأدور
هي لحديقة أتحدث إلى البطل والدجاج بصوت عجور، أحدث المرأة تقتصايح هي
الخارج، وتدق الباب بشدة، ففتحت لها الباب، وادعيت بأني كنت مستلقياً في
المراش، وأن بادي صمماً، وأن معها برل إلى المدينة

وكانت نظرات المرأة جريئة، امرأة ناصجة في الخامسة والعشرين أو بريد
وبدأت تفحصي بمينيها، وكانت جميلة، عيناها وأسفان، جسدها بصر، وحفصت
راسي وادعيت أني عجور مريض وأخذت أسمل بشدة

وأحسست بالمرأة تبحث بمينيها عن مينا، وقالت إنها قريبة للرجل المعجور
الذي يشتري لي طلباتي، وأنه مريض ويحتضر، وقد أرسلها بيابة عنه

كانت المرأة تتحدث إلى هي صدق، ولكن في ثقة، تقف منصبة لقامة،
مشدودة الصدر، بينما نظراتها تواجهني دون خياء، رغم ملابسها المرقعة.

قلت لها إنني مريض، ولا أقوى على الوقوف، واستدرجتها إلى غرفة يومي
وتسللت إلى المراش، وتركتهما تقف عند باب الحجرة، وقلت لها حدي المقود،
وأحصرني الحاحات التي كان قريبك يعصرها إلى

قالت، تحب أحدمك.

قلت، ابني مينا لا يرحب بوجود النساء في المنزل

قالت، أين هو..

قلت لها، ذهب إلى المدينة.

قالت، عجيبة.

أحدث أسفل بشدة، وأتمخط، وأبصق على الأرض ووقفت المرأة مشدودة أمامي، وهي تتصايح، ممكن.

كانت أول مرة أرى فيها امرأة منذ ثلاث سنوات، وأحسست بجسدها، ولمس جلدها، طلبت إليها الجلوس، هاقتريت مني، ووقفت، قلت لها، اجلسي، وأشرت إلى لمريز، فترددت قليلا، فبدأت أسفل ثانية، وأخذ صدرى يهتر بشدة، بينما ساقاي ترتجمان

ابدهمت بحوي، وأسندت صدرى بيدها، وأسندت رأسي إلى كفها، وكانت ذراعها بالقرب من فمي، فأحدث أسفل وأحرك رأسي، حتى بصقت عني ذراعها، فلم تهتر ولم تسحب يدها، ووقفت صامتة حتى انتهيت من السعال، وأدركت أنها امرأة بصبغة، امرأة لها دراية بالعمليات الحيوية لبني البشر، جريت الحيف - وانولادة وقدرة الرجال، شعنت برار الأطلال، ومصعنت مؤخرتهم، ولن يسؤوها مصاجعش لها.

وتهدمت في المرش ورهمت صدرى، وأنا أنشيت بذراعها، وقلت لها، وأنا أهنس، وأسششق الهواء بصدري، إني الآن بحير، وقالت إن اسمها صمية وأنا معلقة.

وقلت ليمسي، معلقة يا صميا، هذا حسن، معاشرتها لن ترهق صميرك، وستكون هلاقتكما صرية.

لكن المرأة نظرت إني جيدا، وأفرعتني بظراتها، أحسست بها تدرك أني أمثل دور رجل عجوز هصرحت في وجهها، اذهبي.

وعندما غابت عني، أحسست بأن حواء سوف تخرجني من جيتي وكزرتها تسلفت إلى منذ دقائق، لكنني لمست ذراعها، وبعد قليل سوف أسند رأسي إلى ركبته وأرفع صيني، ولمس صدرها

عادت إني بعد دقائق، سألتني:

- سكر زيادة؟

أشرت إليها بيدي رافعا، وأحدث أسفل، وعندما استراح صدرى، قلت لها،

بدون سكر، أنا مريض يا صغية

قالت، لا بأس.

وطليت منها أن تزورنى كل هذة أسابيع.

كنت اعد لها وأنا أرندى ملابس أبى بينما أعالها دعاء وقسوة، عندما أكون
بملابس مينا مستغرقا فى العمل فى الحديقة. وأقول لعمسى، يا مينا لا تصعب
أمامها، المرأة تعطى خبرتها للمعوز فقط.

وهى مررت كثيرة كنت أسألها رأيها، فى مينا، فترغم أنه يمارلها، مطلبت منها
مقاطعتها، وأنا أصعبك منها، واعرف أنها تكذب

لماذا تصعبك؟

نعم

حدث هذا بيننا كثيرا؟

كانت تقول لى مينا سوف يعبص، إذا عرف، وكنت اطمئنتها، أقول لها إنه
سوف يتزوج، ويعيش بعيداً عما فى المدينة كانت لا تعرف القراءة، حياتها موزعة
بين الخدمة فى الدور، والعناية باطمانها وعندما تاتى إلى أشغلها بالسهال
والمداعبات، ولا أترك لها فرصة للحديث.

أثوى أمامها أنا الرجل المعوز، وأطلب منها تدليك جمدى، فتقول لى إن
جمدى فائز، فأصعبك منها، وأقول لها، أبى مينا قد أصبح عجوزاً وأب و لده

عن أى حزن تسألنى؟

نعم

ذات مرة سمعت صوت اصجارات، تهر جيل المقطم، كان الوقت صباحاً،
والجو صيفاً، وكانت دجاجاتى تتشاجر مع البط، وقلت لعمسى، هذه تدريبات. ثم
نوقمت لصرب بعد ساعات وبميت الأمر بعد أيام قلائل.

هه، إبنى أود الآن زيارة مدينتى.

لماذا؟

هل جئت؟ تمعنى من المودة إلى مدينتى.

مدىنتى حربية، وإننى داهب لأعرف ماذا وقع لها من أحداث فى عيبتى.

أحمس رأسك، ولا تحقق فى مكنا.

إنسى أعود إلى مدىنتى حممدى أشد صلاية، وروحى أشد بأساً، فسى مفعم
بالرغبة، لقد جاهدت الجهاد الحمس، من أجل نيسى، ربيت الدجاج والبطة.
كانت روحى تختلط بالترية وتنمو داخلى، بعيداً عن الأكاديب، حامله المكورة فى
ثناياها، محقة ومحمومة حول المدينة

وها أنا عائد إلى مدىنتى.

الحبس؟؟

استمرار البحث من جثة العجور هيلبس ناوفيلس

هذا جنون، جنون.

السيرة الذاتية

جميل عطية إبراهيم

روائي

- بكالوريوس كلية التجارة - جامعة عين شمس - ١٩٦١ .
- دبلوم معهد الموسيقى العربية المتوسط - ١٩٩١ .
- دبلوم معهد التدقيق الضريبي - أكاديمية القصور - ١٩٧٤
- دمجستير بدرجة امتياز من معهد التدقيق والضريبة الضريبي في تاريخ الضريبة في رسالة دكتوراه في المحاسبة في إشرافها في حضور ما قبل التاريخ * - ١٩٨٠
- عمل مهنياً مالياً وإدارياً لمدة عشر سنوات في المجلس الأعلى للشباب ووزارة الشباب قبل انتقاله إلى الثقافة الجماهيرية ، حيث عمل نحو عشر سنوات أخرى
- سافر إلى سويسرا في أواخر عام ١٩٧٩ ، للإقامة بصفة دائمة هناك
- من مؤلفاته الروائية
- بحلة على الحافة .
- أوراق سكتيرية
- خرافة الكلام .
- السور إلى البحر .
- ثلاثية ١٩٥٢ .

المخرج والكاتب السينمائي أ.د. مذكور ثابت

■ أستاذ بقسم الإخراج بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة ، وقد ظل رئيساً للمركز القومي للسينما في مصر منذ يونيو ١٩٩٢ م حتى أكتوبر ١٩٩٩ م ، ورئيساً للرقابة على المصنفات الفنية في مصر من ١٩٩٩ حتى أغسطس ٢٠٠٤ ، ثم عين رئيساً لأكاديمية الفنون حتى يوليو ٢٠٠٦ .

■ من مواليد قرية كوم أشقاو بطنطا ، سوهاج في ٢٠/٩/١٩٤٥ م وتلقى مراحل تعليمه بشبرا في القاهرة .

■ تخرج ضمن الرعيل الأول في المعهد العالي للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج ، دفعة يونيو ١٩٦٥ ، وكان ترتيبه الأول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف ، هب من معيداً بالمعهد في يناير ١٩٦٦ ، ثم مدرساً في مارس ١٩٧٢ ليكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس بالمعهد .

■ يولى تدريس مواد تاريخ السينما العالمية وبناء السيناريو ، وحرفية الإخراج السينمائي ، ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج

لعمري الإخراج والميماريو ، وأستاد الورشة الإبداعية هي الإخراج السينمائي ، وخاصة أبحاث قسم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا ، كما يشرف على حلقة الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل (الدكتوراه) في جميع تخصصات المعهد .

■ كان عضواً بارزاً في حركة الميمائيين الشباب بمصر في الستينيات .

■ كتب وأخرج أول أفلامه "ثورة المكن" في يونيو ١٩٦٧ ، وحصل على الجائزة الأولى في إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الإسكندرية ١٩٦٩ كما حاز شهادات التقدير في العديد من المهرجانات العالمية .

■ في أغسطس ١٩٦٩ ، بدأ يمارس تبييه لاتجاه السينما التجريبية، فكتب وأخرج "حكاية الأصل والصورة" في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة (٦٥ دقيقة)، والذي عرض بالجزء الثالث من فيلم "صور ممنوعة" كأول فيلم روائي للمخرجين الثلاثة الحدد حينذاك أشرف فهمي ، محمد عبد العزيز، مذكور ثابت، فتم اختياره للاشتراك في مهرجان كارلو فيناري السينمائي الدولي ١٩٧٢ .

■ عمل مراسلاً حربياً سينمائياً على طول جبهة القتال في فترة حرب الاستنزاف. في أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ حتى أكتوبر ١٩٧٢ .

■ في ١٩٧٥ أخرج الفيلم الكوميدي "الولد المبي"، بطولة محمد عوض، وناهد شريف، وصلاح قابيل ، واعشره درسا فاسيا في التنازلات المية . فركز على كتابة الأفلام التسجيلية وإخراجها ، ومن أهم أفلامه على أرض سيناء (١٩٧٥) ، العثمندورة والتمصاح (١٩٨٠) ، وفيلماء الكبيران

(٦٠ دقيقة)، السماكين في قطر (١٩٨٥)، ومذكرات بدر ٢ (١٩٩٢/٨٩)،
وسلسلة أفلام تطوير الري في مصر (تعليمية) وسحر الوثائق هي
تاريخ مصر من نهاية القرن ١٩ حتى نهاية القرن ٢٠ (١٩٩٨ - ١٢٥
دقيقة)، وآخر أفلامه "سحر مآغات" هي كنوز المراثيات، أو "كل مصري
هايسمع اسمه"، ومدته ساعتان وربع، يغطي تاريخ مصر منذ اختراع
السينما (١٠٠ سنة)، ومن المنتظر عرضه تجارياً في دور العرض كأول
تجربة من نوعها لفيلم تسجيلي كبير.

■ حصل على الجائزة الدولية الأولى في إخراج الأفلام التمسجيلية من
مهرجان قرطاجة الدولي لأفلام البحر (الدورة ٢٢ عام ١٩٩٢)، وذلك عن
فيلمه الكبير (السماكين في قطر) (٦٠ ق)، وهي المرة الثانية لمصر في
الحصول على هذه الجائزة (كانت الأولى عام ١٩٧٨، للفيلم الكبير "بنابيع
الشمس" من إخراج جون فيس).

■ في ١٩٨٠ اختير لمصوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة وأشرف
على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كرتون للأطفال هي (الحيوت، الأرقام،
المم) وفي ١٩٩١/٩ اختير مقررًا للجنة التأسيسيتين لتأهيل شحبتى
السيناريو والإخراج السينمائى بالمعهد العالى لعلوم الطفل، وعضواً
بجميع اللجان التأسيسية لبقية أقسام المعهد، كما اختير عضواً بلجنة
التحكيم الدولية في مهرجان القاهرة الدولي لسينما الطفل (سبتمبر
١٩٩٢)، وعضواً في لجنة المشاهدة والتصمية بمصر المهرجان (١٩٩٢،
١٩٩٤، ١٩٩٥).

■ شارك لسنوات عديدة في لجان الأشعة السينمائية المتخصصة، مثل
لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة، واللجنة العليا للمهرجانات، إلخ.

كما يتم اختياره لمصوية لجان تحكيم جوائز السينما ، وجائزة الدولة التشجيعية في السينما ، وهي الأنشطة النقابية عضواً بلجنة القيد الاستثنائية بنقابة السينمائيين، وعضواً بمجلس التأديب بنقابة الممثلين . وقد أسهم في التخطيط والإعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات.

■ رأس وفد مصر، ومثل مصر في كثير من المهرجانات و المؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية .

■ تم اختياره رئيساً للجنة التحكيم الدولية في مهرجان فريبورج السينمائي الدولي بسويسرا في مارس ١٩٩٦، وشارك في عضوية لجنة تحكيم مهرجان باليرو الدولي الثالث عشر للفيلم العلمي بمرسنا عام ١٩٩٧، وتم اختياره رئيساً للجنة التحكيم الدولية في مهرجان أرمير السينمائي بتركيا عام ١٩٩٨، وعضواً بلجنة تحكيم مهرجان السينما الإفريقية في خريبكة بالمغرب عام ٢٠٠٠، وعضواً بلجنة التحكيم الدولية بمهرجان مسقط السينمائي ٢٠٠٢، ثم رئيساً للجنة تحكيم الأهللالم التسجيلية بمصر المهرجان ٢٠٠٦،

■ دأبت المراكز العربية خارج مصر على الاستعانة بعبراته في التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتليفزيونات العربية ، كما يستعان به كخبير قصائي للفصل في الممارعات السينمائية التي تنظر أمام المحاكم المصرية.

■ تولى العمل "مقررًا للجنة تطبيق اللوائح بأكاديمية الصور" (١٩٩٠ / ١٩٩٢).

■ عمل حبيبًا إداريًا في مجال قراءة السيناريو بأكثر من جهة للإنتاج والتوزيع السينمائي والتلفزيوني .

■ كتب وشر كثيرًا من الأبحاث والدراسات المتخصصة في علم الجمال السينمائي ، والسينما المعاصرة ، والمعلم التجريبي ، كما عمل مديرًا لتحرير فصلية "فن المعاصر" التي كانت تصدرها أكاديمية الفنون (١٩٨٦ / ١٩٨٩)، ورئيسًا لتحرير "دراسات سينمائية" التي أصدرها المعهد العالي للسينما (١٩٨٦).

■ صدرت من تأليفه عدة كتب، من أهمها " النظرية والابداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي" (عام ١٩٩٢م)، و"الكسر السيمي في الإيهام السينمائي" (عام ١٩٩٤م)، و"الغبار السينمائي" (١٩٩٧)، ثم كتاب "العاب الدراما السينمائية" (٢٠٠١)، وكتاب "كيف تكسر الإيهام في الأفلام" (٢٠٠٢)، وكتاب "ملفات السينما المصرية - المقدمات والمحتويات" (٢٠٠٤)، ثم إيجازه في العمل المهني الذي استغرق ١٠ سنوات حتى إصداره عام ٢٠٠٦ في مجلدين كبيرين (١٨٠٠ صفحة) بعنوان "موسوعة حبيب محفوظ والسينما ١٩٤٧ : ٢٠٠٠ "

■ بدأ بشر إبداعه السينمائي المكتوب في سلسلة كتب بعنوان " من أدب السرد السينمائي، " كان أولها " تلج فوق صندوق ساحبة " (١٩٩٧)، وثانيها "الشاطر حسن تحت الماء" (٢٠٠٦) ، وثالث الطبع عنها " عارف الكرياج ، والعبيد محظوظ المصري ، وعشاق الملوكات ، وفلوس فلوس فلوس ، وهرقة البطل الصغير .

■ تولى تطوير وتكثيف أنشطة المركز القومي للسينما في الإنتاج والثقافة السينمائية، وأهمها تأسيس وشر "ملفات السينما" التي أصدر منها

خمسة عشر محلاً) تضمنت مقدمات بحثية بقلمه ، بالإضافة إلى تقديم إنتاج المخرجين السينمائيين المحدد ضمن ما أشرف على إنتاجه من أفلام قدرت المائة فيلم (تمحيلي وقصير)، مع تنظيم أسابيع الأفلام التسجيلية والقصيرة في عروض منظمة للجمهور لأول مرة في تاريخ السينما المصرية ، وتوسيع دائرة المشاركة المصرية في الأنشطة السينمائية على المستوى الدولي .

■ يرأس لجنة حق المؤلف هي بعثة الاتصال الدولية لحماية حقوق الملكية الفكرية التابعة لوزارة التجارة الخارجية منذ عام ٢٠٠٠ ، وعضو المكتب الدائم لحق المؤلف بوزارة الثقافة.

■ عضو الجمعية العامة للشركة القابضة للسياحة والإسكان والسينما بوزارة قطاع الأعمال (١٩٩٦ حتى ٢٠٠٦) .

■ تم منحه العديد من الدروع والميداليات وشهادات التقدير محلياً ودولياً وعربياً ، مثل مهرجان القرين بالكويت ١٩٩٨ ، والمجمع الثقافي في أبوظبي ١٩٩٥ ، وصالون غازی الثقافي العربي ٢٠٠٦ ، وتكريم مهرجان جرش الدولي له عام ٢٠٠١ بمناسبة مرور ٢٠ سنة على أول فيلم تجريبي في السينما المصرية (حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ لمسمة صورة، من إخراج مذكور ثابت) ، ثم درع جهاز نقطة الاتصال لحماية الملكية الفكرية ٢٠٠٦ .

■ أوردت موسوعة "إيدى ميديا" المرسية ضمن أهم الأحداث في العام فيلم مذكور ثابت "ثورة المكن" في عام ١٩٦٧ ، وفيلمه التجريبي "حكاية الأصل والصورة" في عام ١٩٧٠ .

■ صدرت حول إبداعه السينمائي ثلاثة كتب : " السرد السينمائي " ، تأليف
فاخيل الأسود (١٩٩٦) ، و " إعادة اكتشاف فيلم مصري مختلف " ، والذي
كتبه مجموعة أساتذة ونقاد من فرنسا ومصر وتونس والعراق ولندن
وفلسطين وسوريا وليبيا ومصر والاردن (٢٠٠٥) ، ثم كتاب "صورة نجيب
محفوظ، ومذكور ثابت " تأليف د. وهاء كمالو (٢٠٠٦) .

■ عرف عنه مطالبته بإلغاء الرقابة منذ بداية رئاسته للرقابة، ومن أهم
إنجازاته "شورى النقاد" التي كان يوسع بها دائرة الاستشارة فيما يتعلق
بالمواقف المختلف عليها في الرقابة .

■ أنشأ عدة سلاسل جديدة في إصدارات أكاديمية الفنون هي : "دفاتر
الأكاديمية ، والرسائل ، و دراسات ومراجع ، و التراث ، و موسوعات
الأكاديمية ، ونصوص ، والمكتبة التأسيسية للمعهد العالي لفنون الطفل،
وملفات الفنون التي تستهدف إعادة التاريخ للفنون في مصر، وقد أصدر
في هذه السلاسل ما يقرب من خمسين كتاباً لتصدر كلاً منها دراسة
بقلمه على سبيل التقديم .

المحتويات

- مقدمة: لم تفييني رئاستي لأكاديمية الفنون عن واجب المعلم ٩
- بقلم: د. مدكور ثابت

■ القسم الأول..

في حرفيه وسائل التأثير الدرامي

- مشاهدة الأفلام.. لعبة.. ١ ٢٢
- التلقي/ اللعبة ونموذج فيلم اغتيال ديجول ٢٤
- الحاجة إلى التلقي/ اللعبة ٢٩
- اجراء اللعبة.. بصناعة وسائل التأثير الدرامي في السيناريو ٣٢
- مشهد تطبيقي للعبة الفيلمية من سيناريو «نازف الكرياج» ٣٣
- نحو اختبار لعبة التحويل الدرامي فيلمياً ٤٠
- ١ - تمقيب وتقنين المفاجأة الدرامية ٤٠

■ القسم الثاني..

السيناريو التطبيقي: هاف الكرياج

- أولاً: قبل أن تقرأ السيناريو التطبيقي: تمهيد - المشكلة في تعلم الإبداع وتعليمه ٩٧

● ثالثاً: ملاحظات للهوام ١١١

● ثالثاً: من أدب العرود السينمائي (٢): ١١٧

نحن سيناريو «عزف الكرياج»

سيناريو وحوار د. مذكور ثابت

القصة السينمائية : د. مذكور ثابت

مستوحاة عن قصة قصيرة بقلم: جميل عطية إبراهيم

مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب

من: ب: ٢٢٥ الرقم البريدي : ١١٧٩١ رمسيس

WWW.maktaba1000a.org.eg

E-mail: info@egyptianbook.org.eg

سلسلة التراث
صناعة التشويق
في حرفة الكتابة للفيلم



مؤلف: د. محمد
مؤلف: د. محمد

د. محمد
مؤلف: د. محمد



٤ جنيه